

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية

إبريل ٢٠٠٥ ـ العدد ٢٣٦

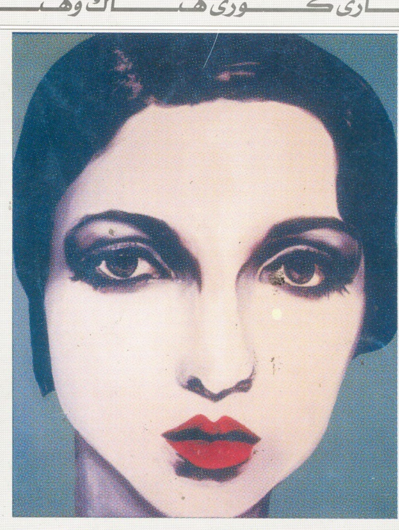
أمريكا الأخرى.. تانى

قبر من أجل نيويورك

إيهاب حسن والقصة – السينما فى حالة حرب

تشومسكى: الغزو مستمر

مارى كورى هناك وهنا



شاشتى هى سلك المرزى

محمد صالح: صائد الفراشات

الفلسفة بين العنصرية ونقدها

عبدلكى.. الحلم المقطوع

«باب الشمس».. باب الحرية

أدب ونقد

مجـلة الثقافة الوطنية الديمقراطية
شهرية يصدرها حزب التجمع الوطنى التقدمى الوحدوى
تأسست عام ١٩٨٤ / السنة الواحدة والعشرون
العدد ٢٣٦ إبريل ٢٠٠٥



الغلاف الأمامى: الفنان : كارم محروس

الغلاف الخلفى : الفنان الراحل : مصطفى أحمد

الرسوم الداخلية للفنان السورى يوسف عبدلكى

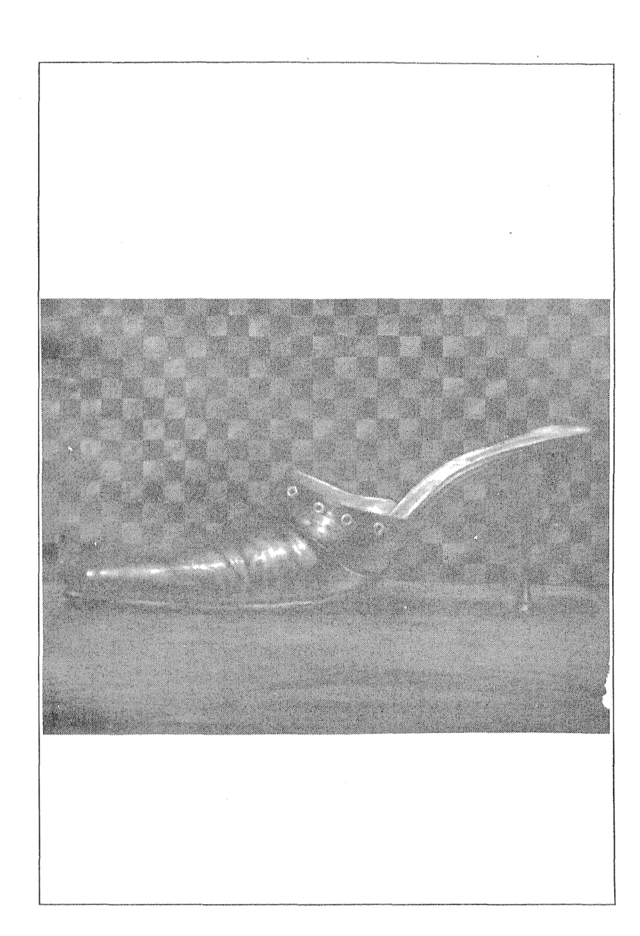
الاشتراكات لمدة عام
باسم الأهالي / مجلة [أدب ونقد]: داخل مصر ٥٠ جنيها
البلاد العربية ٥٠ دولارا / أوروبا وأمريكا ٧٥ دولارا
شركة الأمل للطباعة والنشر

الأعمال الواردة إلى المجلة لا ترد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر
يمكن إرسال الأعمال على العنوان البريدي أو البريد الالكتروني:
adabwanaqd@yahoo.com
موقع [أدب ونقد] على الانترنت: adabwanaqd.4t.com

ترجو المجلة من كتابها ألا يزيد عدد صفحات المادة المرسلة عن ثمانى صفحات أو ثلاثة آلاف كلمة

المراسلات : مجلة (أدب ونقد) ١ شارع كريم الدولة / ميدان طلعت حرب / الأهالى
القاهرة / هاتف ٢٩/ ٥٧٩١٦٢٨ فاكس ، ٥٧٨٤٨٦٧

محتويات العدد



أول الكتابة

فريدة النقاش

لاتحول ديمقراطى حقيقيا دون ثقافة نقدية .. بهذه البساطة وهذا التركيز وضع شاب من جامعة أسيوط المسألة أثناء ندوة كنت أتحدث فيها عن الإصلاح والديمقراطية فى قصر ثقافة أسيوط .. ولم تكن هذه المرة الأولى التى ألتقى فيها بشباب جامعى ذوى رؤية ثاقبة وواضحة لايبتلع بسهولة المقولات الإعلامية الزائفة التى تساوى بين الديمقراطية والتعددية الحزبية المقيدة ، أو بينها وبين هامش التعبير المتاح - أو بينها وبين الانتخابات على سبيل المثال خاصة بعد أن حاول الاحتلال الأمريكى للعراق أن يجرر نفسه من صفة المحتل لأنه أجرى إنتخابات حرة لم يعرف العراق لها مثيلا منذ زمن طويل كما يقولون . وقد جرت الإنتخابات دون أى إشارة لموعد لخروج المحتلين الذين قالوا إنهم سيبقون طويلا هناك .

كما لم يكن شباب الجامعة الأمريكية الذين خرجوا إلى الشوارع فى الصباح الباكر ليوم العشرين من مارس ٢٠٠٣ لدى بدء القصف الأمريكى للعراق قد انطلت عليهم هذه الكذبة المفضوحة ، وهى أن العدوان على العراق واحتلال أراضيه يستهدف تمكين الشعب العراقى من الديموقراطية بعد استبداد طويل جنبا إلى جنب وتدمير أسلحة الدمار الشامل التى يملكها ويهدد بها جيرانه ، عرف هؤلاء الطلاب بوعيهم النقدى وفطرتهم وحس العدالة الذى اكتسبوه بالثقافة والتعليم المتميز الذى يتحصلون عليه فى جامعة كبيرة أن المصالح النفطية لأمريكا وحلف الأطلنطى هى التى تحرك هذه الحرب العدوانية ، وأن استبعاد قوة العراق من المواجهة مع إسرائيل بالثقل الذى تمثله كدولة كبيرة فى الوطن العربى هدف آخر خاصة بعد أن جرى تحييد مصر عن طريق اتفاقيات كامب دافيد ومعاهدة الصلح المصرية - الإسرائيلية وهانحن نتابع مايعد لسوريا باعتبارها الدولة الكبيرة الثالثة فى مواجهة العدو الصهيونى ، وكانت قوة العراق قد استنزفت مقدما عبر الحصار الظالم الذى تواصل لإثنى عشر عاما من التجويع ونقص الدواء والغذاء والمعدات ، بينما وقف العالم العربى متفرجا رغم أنه كان بوسعه طبقا للإتفاقيات الموقعة بين دوله أن يخرق الحصار ويقدم النجدة للشعب المسحوق بين سندان الحصار ومطرقة استبداد النظام الوحشى الذى كان يحكم العراق آنذاك ، بل قد كان التضامن العالمى مع شعب العراق ومايزال أقوى من التضامن العربى مما يضعنا وجها لوجه أمام قضية

الحريات العامة ومحنتها فى بلداننا .

بل وبينت وثائق كشفت عنها دوائر أمريكية مقربة من سلطة الرئيس " بوش " أن دولتين عربيتين كبيرتين دأبتا على تحريض الإدارة الأمريكية ضد العراق ، وطلبتا التعجيل بشن الحرب للتخلص من النظام وكانت الفكرة التى ضمنها " كولن باول " وزير الخارجية الأمريكى فى ذلك الحين فى رسالة للأمين العام للأمم المتحدة حول وجود شاحنات متنقلة تحمل الأسلحة العراقية للدمار الشامل هى فكرة هاتين الدولتين معا أو واحدة منهما .

إنه المشهد العربى المهترئ الذى لايجوز لنا كمثقفين أن نكتفى بمراقبته أو بالشكوى منه ثم القعود متفرجين على التردى اليومى لحالنا .

ونحن محظوظون حقا أن بيننا مثل هؤلاء الشباب الذين يعرفون جيدا كيف يربطون بين الوعى والحركة . لقد كان المشهد فى ميدان التحرير قبل عامين مفرحا قدر ماكان الواقع العربى مؤلماً لأن هؤلاء الذين سيحملون مستقبلنا على كاهلهم مزقوا شرنقة الروح التجارية الإستهلاكية السفيهة التى أشاعتها وخططت لانتشارها قوى السوق الجبارة واحتكارات الإعلام الدولية العملاقة وثقافة الكاوبوى الأمريكى التى تضع القوة فوق الحق ،حيث الرجل الأبيض هو المخلص والمحرر فى كل الحالات حتى لو كانت الصورة التى رسموها له تخاصم الواقع الفعلى لإجتثاث أهل أمريكا الأصليين من الهنود الحمر من أراضيهم وقتلهم بوحشية ، والتفنن فى تعذيب من بقى منهم على قيد الحياة ، وخطف الإفريقيين السود من بلادهم فى رحلات أهوال سجلها الأدب والتاريخ بتفاصيلها المرعبة ليجرى استعبادهم فى العالم الجديد فى بداية عصر النهب « الذى لايهم إلى أى من السفلة ينتسب ان كان فاسكو دى جاما أو كريستوفر كولومبس » كما يقول الكاتب الأمريكى التقدمى ذو الضمير الحى والوعى الناقد " نعوم تشومسكى" الذى لانعرف عنه فى بلادنا إلا أقل القليل رغم أنه من أعلى الأصوات نقدا للسياسة الأمريكية وتضامنا مع الشعوب المعرضة للقهر الإستعمارى ولنهب الشركات متعددة الجنسية ...

هناك نقاط ضوء فى المشهد الحالك علينا أن نتبعها وأن نسترشد بها فى عملنا المشترك من أجل التغيير . إذ تنطلق هنا وهناك من حين لآخر تحركات جماهيرية على أسس سياسية أو اقتصادية مطلبية ولكن لا علاقة بينها .. فهناك نخبة سياسية من الأحزاب ومنظمات المجتمع المدنى تتعاون فى إطار لجنة "الدفاع عن الديموقراطية وتلتف حول مشروع دستور جديد ، وهناك الحركة المصرية من أجل التغيير التى رفعت شعار« كفاية لا للتمديد .. لا للتوريث » ، وهناك إضرابات عمالية هنا وهناك ، واحتجاجات فلاحية ضد

طرد المستأجرين الفقراء من الأرض بعد مايسمى بتحرير الزراعة الذى ألحق أذى واسعا بأفقر الفقراء بينهم الذين وجدوا أنفسهم بلا مورد .

ولكن الحركات الجماهيرية حتى وإن كانت متوحدة حول رفض النظام القديم لن يكون نصيبها إلا الفشل إذا لم تنسق فيما بينها من أجل هدف قريب مشترك وأهداف بعيدة ، وإذا لم تعتمد أساليب محددة فى عملها من أجل الأهداف القريبة والبعيدة ، وتتضح فى أوساطها على طريق الكفاح قيادة واعية قادرة على التعلم من خبرة الجماهير ودروس التاريخ ، فما بالنا إذا كانت الحركات الجماهيرية التى أخذت ملامحها تتبلور ليست بعد متوحدة حتى حول هدف التغيير .. فبعضها وربما أكثرها شهرة وهى حركة « كفاية » كما أصبحت تسمى تلتف حول برنامج سياسى بسيط دون عمق إجتماعى وقد جاءت إستجابة رئيس الجمهورية بتغيير مادة واحدة فى الدستور وكأنها خطوة أولى على طريق طويل ، وإن لم تلهم هذه الخطوة كل الحركات والتجمعات فكرة العمل المشترك من أجل الدفع فى اتجاه المزيد من الخطوات السياسية ولا التحاور حول بعض ملامح برنامج اقتصادى - إجتماعى يمكن أن تلتقى حوله غالبية كبيرة من المصريين .. كذلك هو حال لجنة الدفاع عن الديموقراطية والتوافق الوطنى للإصلاح ، كما هو حال الإحتجاجات الفلاحية والعمالية ..

وثمة رد جاهز حول البرنامج الاقتصادى الاجتماعى يقول إن التوافق الأشمل فى الحياة السياسية المصرية قد تم أو كاد حول الديمقراطية أى المدخل السياسى للتغيير ، وهو مدخل يتضمن إطلاق الحريات العامة والديموقراطية وإلغاء القوانين المقيدة للحريات كافة والتى كافحت من أجلها أجيال متعاقبة من المصريين ودفعت ثمنها سجنا وتعذيبا وملاحقة فى الأرزاق ، ويقول الرد أيضا إن مثل هذا التوافق السياسى يصبح مهددا بالتفكك إذا ما انتقل إلى أرض الرؤى الاقتصادية - الاجتماعية لأن لكل طبقة من الطبقات تصوراتها وحلولها الاقتصادية ورؤيتها للمستقبل .

ولكن هذا الرد يتجاهل أن سياسات الإفقار الليبرالية الجديدة أنشأت تقاربا واسعا على الصعيد الاجتماعى - الاقتصادى بين كل من العمال وفقراء الفلاحين من جهة والطبقة الوسطى التى انحدرت اجتماعيا من جهة ثانية ولم تعد طبقة " مستورة " كما كنا نصفها فى زمن سابق ، ولكن هذا التقارب لاينشئ وحده - ودون عمل دءوب – واقعا جديدا تتأسس عليه المشتركات بين هذه الكتلة التى تشكل أغلبية بين المصريين ، وهذه المشتركات هى أوسع من الحاجة الملحة للديموقراطية السياسية كمدخل للتغيير ، إن الطابع الأساسى للطبقة الحاكمة أو بالأحرى للأقلية المتضامنة المهيمنة على الثروة والسلطة هو الطابع

الطفيلى غير المنتج الذى يقوم على الوكالة لرأس المال الأجنبى دون تطوير القاعدة الإنتاجية للبلاد.

وفيما بين الرأسماليين المنتجين والوطنيين شوق غامر لسياسات جديدة إقتصادية - إجتماعية فى إطار من الديمقراطية السياسية ، سياسات يمكن أن تمهد الأرض لخروج البلاد من الهاوية التى تنتظرها ، فليس كل الرأسماليين طفيليين ، ويمكن لبرنامج اقتصادى - اجتماعى ذى طابع وطنى تقدمى يضع فى الاعتبار مصالح كل من الفلاحين والعمال والفئات الوسطى وصولا إلى الرأسمالية الوطنية المنتجة غير المتورطة مع الشركات عابرة القومية والطامحة لتطوير الاقتصاد الوطنى - أن يكون إضافة جدية للبرنامج السياسى للتغيير .

وفى هذا السياق سوف نجد أن مشروع برنامج حزب « التجمع للتغيير» الوطنى فى مصر قدم رؤية شاملة من هذا الموقع أى موقع الدفاع عن تحالف إجتماعى واسع جدا . وخصص المشروع قسما رئيسيا للتغيير الاقتصادى الاجتماعى يتأسس على مفهوم التنمية المستقلة الشاملة ، والاستقلال هنا لايعنى القطيعة مع العالم الخارجى أو الإنكفاء على الذات ، فذلك طريق يكاد يكون مستحيلا ، ويدعو المشروع لسياسات جديدة للحد من الفقر والقضاء على البطالة وتضييق الفوارق بين الطبقات عن طريق إعادة توزيع الدخل والثروات وهو مالايمكن إنجازه دون ثقافة جديدة .

لذا يتضمن المشروع قسما خاصا عن التجديد الثقافى لأن التجمع يرى أنه لاسياسة جادة دون ثقافة نقدية عميقة ، وهى ثقافة عطلها التشوه الحاصل فى المجتمع على المستويات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية وزادت المسافة بين النخبة المبشرة بالعقلانية والديموقراطية والمنهج النقدى وبين القاعدة الشعبية ، وتراجع مفهوم المواطنة والمساواة ، وتم دفع الإنسان المصرى إلى التماس الحل الفردى ، وشاعت حالة من اللامبالاة بالشأن العام ، وشقت ثقافة التعصب والكراهية والخوف لنفسها مجرى عميقاً فى نسيج المجتمع ..

الثقافة ثم الثقافة إذن لابد أن تكون حاضرة كرافعة للتغيير المنشود لخلق ذهنية عامة جديدة تتطلع إلى المستقبل ولاتسجن نفسها فى الماضى .. والثقافة فى واحدة من أكثر تعريفاتها تكاملا هى نمط حياة تغذية رؤية شاملة للعالم تتضمن السياسى والاقتصادى .. الاجتماعى والحضارى هكذا تفهمها « أدب ونقد » وهكذا فهمها الطالب الذى فتح لى طاقة نور أثناء المحاضرة .. وجلعنى أستدعى الأمل رغم الظلام وأحلم بالحركة وسط الركود .

المحررة

ملــف

سنة ٥٠١ .. الغزو مستمر

فريدة النقاش

تذكرت وأنا أقرأ هذا الكتاب لنعوم تشومسكى الكلمات الحزينة التى ارتعشت بالدموع للأمير تشارلز" ولى العهد البريطانى وهو يتسلم علم الإمبراطورية التى لم تكن تغرب عنها الشمس من قائد حرس الشرف الصينى فى " هونج كونج " الجزيرة التى عادت لوطنها الأم بعد مايزيد على مائة وخمسين عاما من الاستعمار الإنجليزى .

كان الأمير كما لابد أنكم تتذكرون أشد حزنا بما لايقاس منه يوم ذهب ليتسلم جثمان الأميرة " ديانا " مطلقته وأم أبنائه بعد مصرعها فى " باريس " .. كان تسلم الأمير للعلم إيذانا بالغروب النهائى لشمس الإمبراطورية التى غزت العالم ورفعت علمها على أهم وأكبر مدنه وموانيه مستخدمة كل الأساليب الوحشية التى عرفتها الإنسانية منذ نشأتها على هذا الكوكب وإن غلفت هذا التوحش بأوراق ملونة وكلمات جميلة عن نقل الحضارة وتهذيب الشعوب الهمجية وترقيتها وتعليمها فنون الحياة العصرية بدلا من حياة القرون الغابرة .

ورغم أن الإمبراطورية البريطانية شنت أكثر الحروب سفالة ودناءة ضد شعب الصين منطلقة من " هونج كونج " وهى حرب الأفيون التى أغرقت شعبا متحضرا فى الإدمان واليأس والفاقة إلا أن الخطاب الوداعى للأمير حمل كل المعانى السابقة عن نقل الحضارة

وتبادل المنافع دون أن يشير بطبيعة الحال لحرب الأفيون ولغزو الجزيرة المسالمة نفسه . ولا الفظائع الأخرى التى رافقته طيلة قرون ونصف القرن .

وعلى امتداد القرون ومع نهاية القرن الخامس عشر الميلادى انطلقت الغزوات الأوروبية إلى قارات العالم ، تنهب الثروات ، وتقتلع الشعوب الأصلية ، وتنشئ المستعمرات ، وتخلق لها أنصارا محليين بينما تدفع إلى الفقر والبؤس والأمراض والتخلف بملايين البشر وتعطل أوروبا التى أخذت تطور نفسها اعتمادا على المواد الخام المنهوبة من بلدان المستعمرات والأيدى العاملة الرخيصة فيها ، تلك الأيدى التى حملت الأسلحة أيضا جنبا إلى جنب الفؤوس لتساهم فى الغزوات الإمبراطورية حين قامت الحكومات الإستعمارية بتجنيد ملايين الرجال فى جيوشها سخرة وأستعبادا ، وعندما نشبت الحروب الضارية فيما بين المستعمرين وبعضهم البعض وكل منهم يسعى للحصول على نصيب الأسد من ثروات الشعوب كانت تجرى عمليات وحشية لمصادرة هذه الثروات من محاصيل ومواشى ومنتجات مصانع لصالح المجهود الحربى الإستعمارى وقد عرفت الشعوب العربية وقتلها شعوب آسيا وإفريقيا صنوفا وضروبا من هذه الويلات منذ نهاية القرن الثامن عشر وعلى امتداد القرنين التاسع عشر والعشرين .

تاريخ القهر

وقد تعلم الأوروبيون والأمريكيون عامة أن أجدادهم الغزاة هم أصحاب مشروع نقل الإنسانية من حالة الهمجية إلى حالة التحضر . تعلموا ذلك من كتب التاريخ كما من الأفلام الشعبية والمسلسلات التليفزيونية ، لكن نفرا من العلماء والباحثين الشجعان فى هذه البلدان ابتغى وجه الحقيقة وحدها وتقصى واقع دور الأجداد الفعلى كان لهم رأى آخر توصلوا إليه بعد بحث نزيه وجهد أصنيل لاينطق عن الهوى من هؤلاء الباحث وعالم اللغويات والمفكر الأمريكى " نعوم تشومسكى " الذى يمكن أن نعتبره مع عدد من المفكرين والمناضلين السياسيين والنقابيين القلائل وبعض المطبوعات والمنظمات التقدمية الصغيرة ممثلا لضمير أمريكى يقظ وحى وحساس ، ذلك الضمير الذى أفلت من قبضة الهيمنة الإعلامية الكاسحة ومن براثن رجال الأعمال ومصالحهم ، ومن شباك العنكبوت التى تنسجها الرأسمالية اليهودية والمنظمات الصهيونية الموالية لها ..

العظمة السافلة

أصدر " تشومسكى " كتابه هذا بعنوان " سنة ٥٠١ الغزو مستمر " قامت بنقله إلى العربية " مى النبهان " ونشرته دار المدى فى دمشق وبيروت .

ويلخص العنوان مضمون الكتاب إذ أنه يتضمن ردا بليغا ومكثفا في أن واحد على مقولة شاعت بعد انهيار الاتحاد السوفيتي وبلدان المنظومة الإشتراكية وتقول إن الغزو المسلح ناهيك عن الاستعداد للحرب لم يعد لهما مكان في زماننا بعد أن زالت الأسباب الداعية للحروب والاستعداد لها حيث كان وجود المعسكر الإشتراكي قنبلة موقوتة تهدد باشتعال الحرب في أي لحظة ، كذلك فان الدور الاقتصادي الذي تقوم به الامبريالية الجديدة وهي تنهب العالم بوحشية هو نوع من الغزو لاينذر أن يستخدم السلاح وسرعان ماكذبت حرب تفكيك يوجوسلافيا ثم غزو أفغانستان والعراق هذه المقولة يرى تشومسكي أن الغزو متواصل منذ فتح أمريكا وخروج العرب من الأندلس سنة ١٤٩٢ ، وقد بدأ كتابه على النحو التالي :

" يطرح عام ١٩٩٢ تحديا أخلاقيا وثقافيا خطيرا على القطاعات صاحبة الامتياز في المجتمعات المسيطرة على العالم .."

ففي العام ١٩٩٢ انتهت خمسة قرون بالتمام والكمال من « عمر النظام العالمي القديم ، والذي يدعى أحيانا الحقبة الكولومبية من تاريخ العالم أو حقبة فاسكو دي جاما تبعاً لأي من المغامرين النهابين الذين بدأوها .. » ويتابع " تشومسكي " في الفصل الأول والذي أسماه " العمل العظيم في الإخضاع والغزو " كل أشكال السيطرة التي تمت عبر نهب المستعمرات منذ ذلك الحين حيث جرى اخضاع مانسميه الآن بجنوب العالم لمجموعة من المراكز الشمالية المتقدمة وكانت اليابان أحد أجزاء الجنوب القليلة الناجية من الغزو ، وانضمت ، وربما ليس مصادفة إلى المراكز مع بعض مستعمراتها السابقة السائرة في إثرها ..»

وراكم العسكريون والموظفون الذين حكموا المستعمرات وأدوا إلى خرابها ووقف النمو فيها وابادة سكانها الأصليين وإطلاق تجارة العبيد فيها ثروات تفوق الخيال « مفتنين » إلى حد فاق أحلام الجشع ذاته » وقدموا لأهالي المستعمرات ماسماه " زخات من الإحسان " لأن الغزاة كانوا يقدمون لضحاياهم « نظاما تقره السماء » على حد زعمهم.

إن منطق علاقات الشمال والجنوب الآن هو منطق الهيمنة والقسر وفيه يبقى على الفلسطينيين أن يقبلوا " حكما ذاتيا على غرار معسكرات أسرى الحرب .." حكما ذاتيا يستطيعون في ظله أن يجمعوا الزبالة على الأراضي المخصصة لهم طالما لاتحمل الزبالة علب صفيح تحمل ألوان العلم الفلسطيني على حد قول الصحفي الإسرائيلي " داني روبنشتين " .

ويفرض هذا المنطق على الجنوب روشته صندوق النقد الدولي والبنك الدولى والتى أدت إلى تدهور الجنوب تدهورا حادا فى أفريقيا وأمريكا اللاتينية بشكل خاص « حيث ترافق مع إرهاب دولة عنيف وازداد هذا التدهور بسرعة بتأثير مبادئ الليبرالية الاقتصادية الجديدة التى أملاها حكام العالم ..»

إنها الامبريالية الجديدة التى انطلقت فى العالم أجمع ودون رادع بعد سقوط الاتحاد السوفيتى وإذا كانت هذه الامبريالية الجديدة تتخذ أشكالاً إقتصادية جهنمية فى شكل خصخصة وفساد ومخدرات وإطلاق آليات السوق وافقار متزايد لملايين الناس بإرغام الدول الصغيرة على رفع أية حماية عن منتجاتها وصناعاتها رغم أن الصناعات الأمريكية الرئيسية ازدهرت وترعرعت فى ظل الحماية ، إلا أن هذا الطابع الاقتصادى لم يلغ ولن يلغ آلية العدوان المسلح المباشر ، الذى ويا للسخرية يتم أحيانا تحت شعار الدفاع عن حقوق الإنسان كما فعل ريجان عند تقديمه معونات عسكرية هائلة للقتلة فى جواتيمالا ، وماحدث فى العراق وأفغانستان وقبل جواتيمالا والخليج بسنوات طويلة كانت أمريكا التى تتشدق بحماية حقوق الانسان قد شجعت في أندونيسيا بل وساعدت " أكبر مجزرة منذ أيام هتلر وستالين " إذ أن " الحكومة الأمريكية لعبت دورا مهما عبر تقديم قوائم تحمل أسماء آلاف من قادة الحزب الشيوعى إلى الجيش الأندونيسى الذى كان يصطاد اليساريين ويقتلهم ويقول دبلوماسى أمريكى سابق إن عدد الأسماء المقدمة بلغ خمسة آلاف اسم وأن الأمريكيين قد قاموا لاحقا بالتحقق من أسماء من قتل أو أسر منهم ...» حدث ذلك أثناء الانقلاب العسكرى ضد القائد الوطنى سوكارنو .

ولسنا بحاجة لأن نسوق بعض وقائع جديدة عن وحشية الأمريكيين فى فيتنام التى سعت أمريكا لإغلاق دفاترها وعجزت تماما.

ثقافة الفظاظة

" والعالم الثالث عندنا " .. أى فى أمريكا وأوروبا هو مايسميه تشومسكى بمفارقة عام ١٩٩٢ ، إذ أن « الحرب الطبقية الداخلية هى عنصر لايتجزأ من عناصر غزو العالم » . وقد كان « ترسخ المظاهر العالم ثالثية عندنا فى أمريكا هو من النتائج الملازمة لعولمة الاقتصاد حيث الميل الثابت نحو مجتمع ثنائى الإطار تكون فيه قطاعات كبيرة من السكان فائضه من وجهة نظر تعزيز ثروة أصحاب الامتيازات ولابد الآن أكثر من أى وقت مضى السيطرة على " الرعاع " أيديولوجيا وماديا ..»

ويسوق تشومسكى عرضا بارعا وثاقبا لآليات السيطرة الأيديولوجية والمادية على

الجماهير ولدور المؤسسات الإعلامية والاقتصادية التى أشاعت ما أسماه " بثقافة الفظاظة " التى يروج لها اليمين بكل أجنحته « إذ أن من شأن الزعيم الأقوى للمافيا أن يسيطر على النظام العقائدى أيضا » وهو يقوم بتدمير النقابات وتجريد الجماهير من سلاح التضامن والعمل الجماعى بينما يتعرضون للبطالة والافقار « ومع إنهيار النقابة إنهارت الديمقراطية والحريات المدنية »ولكن " تشومسكى " يرصد أيضا بنفس الذكاء الثاقب معالم الاتجاهات الاحتجاجية الجديدة التى أخذت تنمو فى أحشاء النظام الامبريالى الجديد مؤذنة بنهوض حركة شعبية جديدة ضد الهيمنة والاستغلال تتعامل مع متغيرات العصر .

إننا نحن أبناء الجنوب مدعوون لقراءة تشومسكى قراءة واسعة مدققة حتى لاتطمس الرجعية العاتية معالم كفاحه المجيد هو وهذه القلة الباسلة من أبناء الشمال التى ترى الحقيقة كما هى ، على أمل أن تمتد هذه الرؤية النقدية الواعية للجماهير التى يجرى استغلالها هناك لتكون قادرة على استيعاب ماهو مشترك بينها وبين شعوب الجنوب التى تكافح ضد نفس العدو .

نســـيان

ويذكرنا تشومسكى بما حدث لمارك توين " وهو واحد من أكبر الأدباء والمناضلين الأمريكيين فى القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين والذى نسيته أمريكا فنسيه العالم لأن الإعلام الامبريالى الجبار قادر كما نعرف على صنع النجوم وطمس الذاكرة الإنسانية التى تحتوى أسماء وأفعال القادة العظام المناصرين للعدل والمساواة والكرامة الإنسانية كتب " مارك توين " يقول :

« إن دعاة إلغاء الرق لم يتم توقيرهم إلا كذكرى»

ويعلن تشومسكى :

« إن مقالات مارك توين نفسه المعادية للامبريالية تكاد تكون مجهولة حتى الآن فلم تظهر المجموعة الأولى منها إلا سنة ١٩٩٢ . وقد لاحظ الناشرون أن دوره البارز فى « رابطة معاداة الإمبريالية » وهو نشاطه الرئيسى فى السنوات العشر الأخيرة من عمره ، يبدو وكأنه لم يلاحظ فى أى من الكتب التى سجلت سيرته ..»

ويعرف طلاب اللغويات فى بلادنا " نعوم تشومسكى "كعالم فى اللغة وأستاذ فى "إم .أى تى " أكبر وأخطر المعاهد العلمية العليا فى أمريكا ، ولكننى أشك كثيرا أنهم يعرفون شيئاً عن كتاباته ومواقفه السياسية ، ولكنهم لابد أن يعرفوا أن تشومسكى يواصل جهده العلمى والبحثى الشريف رغم التعتيم الاعلامى والتجاهل ومحاولات التهميش والسخرية ليكشف

حقيقة الدور الامبريالى الذى تقوم به الولايات المتحدة الأمريكية الآن والذى قامت به أوروبا فى السابق ومازالت تواصله فى الزمن الحاضر ذيلا للولايات المتحدة الأمريكية .

ومع ذلك فإن ضحايا الغزو الامبريالى المتواصل يفعلون مثلهم مثل جلاديهم ويتجاهلون " تشومسكى " ويضعون إنتاجه الخطير الثاقب والكاشف على الهامش فلا نجد إلا مبادرات فردية مخلصة هنا وهناك لترجمة أعماله الهامة شأن ترجمة دار المدى لكتابه هذا ، ولانسمع عن ندوات انعقدت فى الوطن العربى لمناقشة أفكاره ، ولا أذكر أننى قرأت اسمه بين قائمة مدعوين لأحد المؤتمرات أو الندوات الكبيرة التى يتنافس العرب فى تنظيمها والإنفاق عليها ببذخ شديد .

هذا بينما أقامت منظمة تضامن الشعوب الإفريقية - الأسيوية فى القاهرة مؤتمرا كبيرا حول " صراع الحضارات أم حوار الثقافات " لمناقشة أفكار " صامويل هانتنجتون " رجل الأمن القومى الأمريكى وصاحب النظرية الشهيرة التى تقول إنه بعد انهيار الشيوعية وانتهاء الصراع بينها وبين النظام الرأسمالى لصالح الأخير فإن الصراع سيدور من الآن فصاعدا بين الحضارات وبشكل خاص بين كل من حضارة الإسلام وحضارة الكونفوشيوسية والبوذية من جهة والحضارة المسيحية الغربية من جهة أخرى !

وسوف يقول قائل إن " تشومسكى " الذى يكشف فى دراساته عن البربرية المتجددة فى عصرنا والتى تمثلها الولايات المتحدة الأمريكية يقول لنا مانعرفه بحكم خبرتنا وتجربتنا ، وهذا صحيح ، ولكنه صحيح أيضا أن الوهم الأمريكى مازال يملأ عقول وقلوب الملايين من ضحايا البربرية الأمريكية على امتداد المعمورة وفى بلادنا ،وهؤلاء يرون أن الوجه الاستعمارى لأمريكا ليس إلا حالة عارضة أما الأصل فى قيمتها ودورها فهو كونها موطن التقدم الهائل والحضارة الصناعية ومابعد الصناعية والأقمار الجبارة وقنوات التليفزيون والبضائع الفاتنة ومن واجب قوى التحرر والتقدم أن تسعى لتقديم أفكار « تشومسكى » ونتائج دراساته على نطاق واسع فى بلادنا حتى تكون المعرفة العلمية سلاحا للجماهير فى معركتها المتصلة المتعددة الجوانب ضد الغزو المستمر وضد كل الأوهام التى تخلقها الامبريالية عن نفسها لتستر جوهرها العدوانى القائم على الاستغلال .

ملف

إيهاب حسن ونظرة على القصة الأمريكية الحديثة

(القسم الأول)

إعداد وتقديم
أحمد الشريف

فى بداية حقبة الستينيات نشرت مجلة « الحياة فى أمريكا » فى عدديها ٢٠ ، ٢٣ دراسة طويلة للناقد إيهاب حسن وهذه المجلة حسب ماجاء فيها ، كانت تصدرها حكومة الولايات المتحدة ، لخدمة التفاهم الثقافى العربى - الأمريكى .. يبدو أن وقع تلك الكلمات بات غريباً الآن ، فقد حل الصدام بدلاً من التفاهم فى الإعلام الأمريكى . على أى حال وكى لانستدرج إلى تعقيبات سياسية نعود إلى إيهاب حسن ودراسته.

لقد جاء تقديم إيهاب حسن ودراسته فى المجلة هكذا :-

سبق لهذه المجلة أن قدمت لقرائها الدكتور إيهاب حسن الناقد الأدبى الشاب ، فى مقال « عبقريات شابة ستقرأ عنها المزيد فى المستقبل » المنشور فى العدد ١٨ والدكتور إيهاب حسن من مواليد القاهرة وقد تلقى علومه فيها وفى الولايات المتحدة ، وهو الآن أستاذ اللغة الإنجليزية فى جامعة ويسليان بمد لتاون ، كونيتكت . وفيما يلى القسم الأول من دراسته الأدبية عن القصة الأمريكية ، وموعدنا بالقسم الثانى فى عدد قادم »

وبالفعل تم نشر الجزء الأول والثانى من هذه الدراسة ، هذه الدراسة التوثيقية النادرة على كل نعيد نشر هذه الدراسة التى مر عليها أكثر من أربعين سنة كما نشير سريعاً إلى

تأكيد الزمن على مانشرته المجلة من أن إيهاب حسن « عبقرية » لها مستقبل . فقد تبوأ بالفعل مكانة رفيعة فى مجال النقد الأدبى . ولعل من أبرز إنجازات إيهاب حسن وفق تعبير د / عبد العزيز حموده فى مقالة عنه بمجلة إبداع « العدد السابع » يوليو ١٩٩١ ، أن حسن قد أصبح منذ منتصف السبعينيات واحداً من أبرز المتحدثين باسم الاتجاهات النقدية المعاصرة ، وواحداً من علامات الطريق فى تاريخ مابعد النقد الحديث . وهناك نجاحه الكبير فى تحويل دفة النقد من العمل الأدبى إلى المتلقى أو القارئ ، وهو إنجاز اعتبر ثورة كاملة ضد مدرسة « إليوت » التحليلية التى سيطرت على الحياة الفكرية الغربية منذ العشرينيات حتى منتصف الخمسينيات . إيهاب حسن صدر له حتى الآن عديد من الكتب التى غيرت مفاهيم النقد وألمحت إلى دور الناقد فى الحوار الحضارى ، من هذه الكتب :

« تقطيع أوصال أورفيوس »

« البراءة الجذرية : الرواية الأمريكية المعاصرة »

« أزمة البطل الأمريكى المعاصر »

« أدب الصمت : هنرى ميلر وصمويل بكيت »

« دورة مابعد الحداثة »

« مابعد النقد »

« لهب بروميثيوس »

إضافة إلى سيرة ذاتية بعنوان (الخروج من مصر)

أشار إليها د/ عبد العزيز حموده فى مقالته السالفة الذكر .

القسم الأول

الاتجاه الحديث فى القصة الأمريكية

بقلم : إيهاب حسن

عملاقان من عمالقة القصة فى أمريكا غيبهما الثرى ، واحداً بعد الآخر ، خلال السنتين المنصرمتين ، وهما أرنست همنجواى ووليم فوكنر . كلا الأديبين يحمل جائزة نوبل ويحتل مكانة عالية مرموقة فى دنيا الأدب ، وكلاهما تعتبر وفاته المبكرة خسارة كبرى لجميع الذين يهتمون بمعارف الروح الإنسانية فى حقل الفن . كما تسجل هذه الوفاة أيضاً نهاية عصر من عصور الأدب ، عصر شهد مولد حركة أدبية رائعة تميزت بتجاربها الأصيلة فى القصة وبتعلقها العنيف بالحقيقة ، وبروحها الارتيابية الحديثة . عصر ظلت فيه قصص القرن

التاسع عشر الكلاسيكية ، كقصة ناتانايل هوثورن « الحرف القرمزى » ورائعة هيرمان ملفيل « موبى ديك » أو « الحوت الأبيض » ، وقصة مارك توين « مغامرات هك فن » ، تحتل مكانها المرموق فى أنحاء متعددة من العالم ، وبقيت مادة دسمة للدرس لإغناء معرفة الإنسان وفهمه لحالته الحاضرة . ولكن فى الحقيقة كانت فى هذا العصر نهاية القرن التاسع عشر وبداية الحركة الأدبية الحديثة . واليوم ، وبوفاة فوكنر وهمنجواى ، فإن هذه الحركة الأدبية الحديثة نفسها تطوى آخر مراحلها . ونحن الآن فى بداية العصر الحديث ، وعلى الأصح فى فترة مابعد العصر الحديث ، وهى إذا مناسبة طيبة ، لنعود قليلا إلى الوراء ونلقى نظرة عامة على مايجب أن يبقى حقبة بارزة فى أدب الولايات المتحدة .

ذلكم هو هدف هذه الدراسة . بيد أن الأدب الأمريكى هو أولا وقبل كل شيء ، أدب نفسية الشعب الأمريكى وروحه. إنه أدب الفرد ، ونضال « الأبطال » فى سبيل الحب أو الحرية أو العدالة الاجتماعية . وهو أيضا أدب ذو نزعة رمزية قوية ، ودعوة مكتومة لآمال الإنسان الخفية . وماظاهرة التشاؤم التى تغلفه أحياناً إلا إشارة للدعوة الملحة المؤرقة ، للوصول إلى قرارة النفس البشرية ، والكشف عن طبيعة الذات ، ويحسن بنا إذاً أن نحاول الوصول إلى أصداء روحية هذا الأدب ، فى القصص والاتجاهات المهمة الممثلة له ، لا أن نكتفى بدراسته كتسجيل اجتماعى جامد لتاريخ مضى . ويحسن بنا كذلك ، وبنوع خاص ، تركيز دراستنا هذه على كنهه الخلقية ، فليس زماننا هذا بالزمان الذى نستطيع فيه أن نغفل النواحى الخلقية أو نتعامى عنها .

الهجوم على الفضائل الخلقية

يجدر بنا أحياناً أن نعتبر الحرب العالمية الأولى على أنها الكارثة التى دفعت بالأدب الحديث إلى مسرح الوجود.

قد يكون هناك بعض التجنى فى تحديد الحقب الأدبية بحروب أو كوارث ، ولكن الحقيقة تبقى ، على كل حال ، بأن الاتجاه الحديث فى الأدب الأمريكى قد نشأ بين حربين عالميتين . أولى هاتين الحربين مزقت آمال وفضائل العصر الذى سبق ، ودكت أسس المجتمع المهذب الدمث الذى استوحت منه إديث هورتون (١٨٦٢ ـ ١٩٣٧) وهنرى جيمس (١٨٤٣ ـ ١٩١٦) مادة قصصهما الرائعة . ولقد بدت « قصصهما عن الأخلاق » ، التى تفترض وجود المجتمع المتماسك والمهذب ، غريبة عن تجارب وخبرات الجيل الجديد ، الذى دعاه جر ترود ستاين « بالجيل الضائع ». كانت إديث هورتون وهنرى جيمس من الكتاب الأرستقراطيين الذين وعوا حقيقة المدنية الحديثة ومراوغاتها الخلقية ، وفى عالمهما ظلت

التضحية والشرف والنبل صفات تحتفظ بمعناها التقليدى السامى .

الهجوم على هذا العالم بدأ قبيل الحرب العالمية الأولى . وكان عليه أن ينتظر سحابة عقد أو عقدين من السنين ، ريثما يرسى قواعده ويحدد ملامحه الحقيقية الحديثة . بدأ هذا الهجوم جماعة الطبيعيين ، أقران إميل زولا والأخوين جونكور فى فرنسا ، من الأمريكيين . ويبرز بين مشاهيرهم فرانك نوريس (١٨٧٠ - ١٩٠٢) وتيودور دريزر (١٨٧١ - ١٩٤٥). هؤلاء الكتاب نظروا إلى العالم من خلال الفلسفة الجبرية التى تدين بمبدأ الحتمية والتى جعلت الإنسان ضحية بيئته ووراثته . وقد توخوا فى أسلوبهم الروائى الكشف ، بتفصيل بارع وتصوير علمى ، عن أعماق النفس الإنسانية والحياة الاجتماعية وعن الاستغلال البشع القاسى الذى يتعرض له . هؤلاء ، جماعة الطبيعيين ، كانوا ، بوجه عام ، صفوة النقاد الاجتماعيين الثائرين والمصلحين المجهولين ، الذين هدفوا إلى دفع الإنسان إلى التنبه ، بوعى أكثر تجرد ، إلى الظلم الذى يثيره وجوده. ومنذ ذلك الحين لم تغب ثورتهم عن وجه الأدب الأمريكى ، فقد رجع صداها فيما بعد كتاب مشهورون أمثال سنكلير لويس ، جيمس فاريل ، جون دوس باسوس ، وجون شتاينبك.

أما الهجوم الثانى على « أخلاقية » القرن التاسع عشر ، فقد قام به جماعة من القصاصين ، وكانت دعوتهم إلى حد ما ، رمزية وأكثر فردية . عالج هؤلاء عالم الأحلام لدى الناس العاديين ، كما عالجوا مشاكل القنوط الدينى والجنسى عند القرويين . وقد ابتدعوا لغة جديدة للقصة بحيث تنسجم مع التطور والتبدل اللاحقين بالوجود الخاص . وهكذا صور جر ترود ستاين (١٨٧٤ - ١٩٤٦) فى « حياة ثلاثة أشخاص » قصة ميلانكتا ، الفتاة الزنجية الباحثة عن الجب . وهكذا استطاع شيروود أندرسون (١٨٧٦ - ١٩٤١) أيضاً أن يعبر فى « وينزبورج أوهايو » عن الوحشة والفراغ فى الحياة المنكمشة على ذاتها ، وأن يصور آمالها المحطمة وذكرياتها المؤثرة . وينزبورج هذه ، مدينة صغيرة يذكرنا طراز حياتها بحياة المزارع الأمريكية القديمة التى تواجه فى الوقت نفسه ، تهديدات النظام الصناعى الجديد ويرجع إلى شخصيات أندرسون أحياناً على أنها « غريبة ومضحكة » ، ذلك لأنها مكنت حلماً واحداً خفياً ، أو ثورة عاطفية ، من أن تشل وجودها ، وهى أيضاً تعكس صورة للعزلة الضرورية ، وهو شعور له جذوره العميقة فى تاريخ أمريكا . وينجح صبى واحد فقط ،جورج ويلارد، فى ترك المدينة والاندماج بالعالم الواسع. وقد كان لقصة « وينزبورج أوهايو » ، ولاشك ، أثرها البعيد فى أسلوب وخيال القصاصين اللاحقين.

إن الاتجاهين اللذين يلتقيان فى القرن العشرين ، إذاً ، هما ، أولا ، الاتجاه الطبيعى

بإدراكه الحسى القاسى للظلم الاجتماعى ، وثانياً ، الاتجاه الرمزى بإدراكه الغنائى للذات الفردية . الاتجاه الأول كان مباشراً وقوياً بأسلوبه ، وشبه علمى فى نمطه . والثانى كان قلقاً واختيارياً وشاعرى الأسلوب . ولكن فى كلا الاتجاهين ، سواء كان الإنسان خاضعاً لحتميات دريزر الاجتماعية والكيميائية ، أو لتصورات أندرسون الشخصية الغريبة ، تبقى الحقيقة الراهنة بأن تغييراً كبيراً قد طرأ على روح التفاؤل ، فى أواخر القرن التاسع عشر . فالبطل فى القصة الأمريكية لم يعد بطلا بقدر ما أصبح ضحية ، إلا أنه يبقى للوعى الإنسانى فى عملية « التضحية » ، مداه للتعبير عن نفسه .

.. ثم حدث شىء جديد ، ففى شهر آب (أغسطس) ١٩١٤ ، راح قصف المدافع يدوى فى سماء أوروبا .

ردود الفعل تجاه الحرب

.. وعندما خرست فى النهاية ، أفواه المدافع وردمت خنادق القتال ، عرف الأبناء العائدون من أوروبا أن كل شىء سيختلف عما كان عليه فى عهد آبائهم . فقد كانوا هم الجيل الضائع المنهوك المنكوب الذى شاهد بأم العين شرور الحرب وويلاتها وعرف أى عنف فى مقدور الإنسان أن يأتيه . ولقد أدركوا أن الأفكار القديمة عن التاريخ أو المجتمع أصبحت أكثر سملا وهلهلة من بذلاتهم العسكرية التى تستر أجسامهم . وتراءت لهم حياة الطفولة فى أرض الوطن فى المدينة أو القرية ، أشبه بحلم من أحلام الماضى ، الفردوسية . لقد بدأت التجربة ، بالنسبة لهم ، بالمرارة والخسران والضياع ، أو بزوال الوهم الذى كان مسيطراً . والأدب ، على كل حال ، يحول اليأس إلى مظهر جديد من مظاهر الحياة ، فمن تبدد الوهم ، من صميم الحقيقة ، ظهرت بعض أفضل وأروع وأشهر قصص العصر على الاطلاق ..

اتخذت الاستجابة للحرب العالمية الأولى ، إذاً ، أشكالاً أدبية مختلفة . فقد كان هناك ، أولا ، جهد فكرى مباشر يرمى إلى الكشف عن طبيعة العنف الإنسانى ، ومحاولة فهمه . وكانت هناك ، ثانياً ، محاولة للبحث عن معنى فى اللذة أو النسيان ، وخاصة عن طريق التسليم المطلق المهووس ، لما بات يعرف اليوم ، شعبياً ، بالحياة اللذيذة (لا دولتشى فيتا) . ثم كان الدافع ، أو الزخم الرومانطيقى ، لإعادة استكشاف الشباب الضائع ، المدفون فى مكانٍ ما ، فى الأيام التى سبقت الحرب ، ومن ثم لبعث الحياة الأمريكية القديمة التى باتت أشبه بالأساطير . وأخيراً ، ظهر مفهوم جديد للوعى الاجتماعى ، غذاه وشجعه الصراع العالمى الذى هز أركان البلاد وأخرجها عن عزلتها التقليدية . كل من هذه الظواهر

والتفاعلات التى يمكن صهرها فى إنتاج أى كاتب ، جديرة بدراسة خاصة .

قصص العنف : همنجواى ودوس باسوس

قد يظن الذين يتابعون أفلام العصابات التى تنتجها هوليود ، أن العنف بضاعة أمريكية شائعة . ولكن فى الحياة الواقعية غالباً مانجد العنف والالتزام المثالى صنوين متلازمين . هناك ثلاثة كُتاب أمريكيين – أرنست همنجواى ووليم فوكنر وجون دوس باسوس – قد شهدوا بأنفسهم مآسى الحرب على أرض المعركة فى أوروبا ، قبل أن يتجاوز واحدهم العشرين من العمر . وهناك أيضاً الشاعر المشهور كومنجز الذى كتب فى مؤلفه « الغرفة الكبيرة » ، وصفاً نثرياً مدمراً ، عن الفكاهة والرعب السرياليين ، فى سجون الحرب . ولقد تمرس الأمريكيون ، الذين كان يظن في الخارج أنهم سذج ، تمرسوا ، على أتم وجه ، خلال الحرب ، فى اختبار أفتك عناصر التجربة الأوروبية .

وقد كان أرنست همنجواى (١٨٩٨ – ١٩٦١) خير من فهم طبيعة العنف بين الكتاب ، وماقصصه واستهلالاته الأولى ، « فى وقتنا الحاضر » ، التى تعتبر ثورة كبيرة فى الأسلوب الكتابى ، إلا الشاهد على ذلك . وكذلك فإن جمله القصيرة ، الواضحة ، المختصرة ، لتكشف عن الشجاعة والمهارة ، تلك الفضيلتين اللتين تشكلان بالإضافة إلى قوة الجلد والاحتمال والصبر ، دستور همنجواى القصصى . نشأ نيك أدامز ، بطل معظم هذه القصص ، فى غابات مشيجان ، التى ترمز إلى الحياة الفطرية البدائية ، إلى رجولتها وصدقها ، يتعلم نيك هنا كيف يواجه الموت والشر ، أو الألم ، بقلب صلد وعين ثابتة . أما قصص همنجواى الأخرى فتصور محاربين مشوهين ، أو صيادين ، أو مصارعى ثيران ، يجدون « لحظة الحقيقة » بالنسبة لهم ، فى عمل بطولى سام بعيد عن التباهى . وفى قصة « مكان نظيف متوفر الإضاءة » يصور همنجواى بأسلوبه الرائع ، حالة الضياع – نادا ، أى اللاشىء – التى يحياها جيل مابعد الحرب . وهذا هو فى الأساس مغزى أول قصة للكاتب : « غداً تشرق الشمس » ، التى تعتبر قمة أدب الغربة . يقوم بطل القصة ، الذى شوهته الحرب جنسياً ، بمحاولة لتأكيد كينونته الخلقية عن طريق التضحية والحياة المستقيمة . وفى « وداعاً أيها السلاح » تجمع الحرب بين عاشقين : ملازم أمريكى فى الجيش الإيطالى ، وممرضة إنجليزية . ويتوصل الحبان إلى نوع من الحقيقة فى حبهما ، ويتمكنان من رؤية بشاعة وقباحة المجزرة البشرية ، من خلال البطولة المصطنعة والنفاق السياسى . وفى النهاية تموت الفتاة أثناء الوضع ، ويخلص همنجواى إلى القول بأن العالم يحطم القوى والضعيف على السواء ، إلا أن الأقوياء يستمرون فى المقاومة مؤقتاً ، بعد

الهزيمة . وتعيد قصة « لمن تقرع الأجراس » إلى الأذهان ، مغزى الموت والحياة ، وتتخذ من الحرب الأهلية الأسبانية مسرحاً لها . أما « الشيخ والبحر » فهى قصة صياد سمك كوبى يصطاد ، بعد صراع قوى يفوق طاقة البشر ، سمكة كبيرة جداً . وفى طريق عودته إلى بيته ، تهاجمه حيتان البحر وتنتزع منه السمكة وتتخاطفها الأفواه الجائعة حتى لايبقى منها سوى هيكلها . يريد همنجواى فى هذه القصة أن يرينا كيف يمكن أن ينهزم الإنسان ، دون أن يغلب . الهزيمة أمر لامفر منه ، ولكن الإنسان يستطيع أن يختار الطريقة « الشريفة » أو الطريقة « الدنيئة » لتقرير مصيره . وهذا هو المغزى الأخلاقى الأساسى فى قصص همنجواى . أما عبقريته فتتمثل فى إبداعه ، أسلوبه الفريد الذى تميز به ، هذا الأسلوب الذى قلده الكثيرون والذى يعتبر التجسيد الحقيقى لتلك الأخلاقية . وهذه الحقيقة بالذات ، وليس الأساطير والخرافات عن حروب وحب « بابا » همنجواى ، هى التى ستخلده كواحد من كبار القصاصين العالميين الأفذاذ فى عصرنا الحاضر .

نأتى الآن إلى دوس باسوس (١٨٩٦) ، الذى يفوق همنجواى بأشواط من ناحية تفكيره الاجتماعى . وقد استجاب هو أيضاً لدعوة الحرب وخاض غمارها . وقصة « ثلاثة جنود » تتحدث بالتفصيل عن حياة الجندية . والوغد النذل فى القصة ليس الموت نفسه ، بل المجتمع الذى يعتبر المهدد الدائم لسيادة الفرد واستقلاله . وقد نقل دوس باسوس فلسفته هذه إلى إنتاجه الرئيسى ، وهو مثله الروائى : « الولايات المتحدة الأمريكية » الذى ينطوى على عرض شامل لاذع للمجتمع الأمريكى . والحرب كانت المغزى الدائم والصامت ، فى القصة . ، نجده هنا يستعمل الجد فى معرض الهزل ، مستعيناً بفنون عرض الأنباء و« الشعارات الإعلانية المختلفة » بقصد التهكم . وهو يرى أن مخالفة العامة لقواعد اللغة تكشف فى حقيقتها الفساد الداخلى اللاحق بالثقافة .

مما تقدم يظهر جلياً أن همنجواى ودوس باسوس سلكا إلى تجربة العنف سبيلين مختلفين كلياً . ومع هذا فإن استجابتيهما المتقاربتين تعكسان الهدف الرئيسى المزدوج فى الأدب الأمريكى : القيم الفردية والالتزام الاجتماعى . وبعد أن تصديا لأبشع مايتصف به الإنسان . انصرف الكاتبان إلى استرجاع قسم من كبريائه التى فقدها . ولن يكون هناك مايدعو إلى الدهشة ، على كل حال ، فيما إذا برهنت بساطة همنجواى الخلقية ، فى أدبه ، على أنها الأكثر ديمومة .

عصر الجاز : فيتز جيرالد

« إن الأغنياء يختلفون كثيراً عن غيرهم » .. بهذه الكلمات خاطف ف . سكوت فيتز

جيرالد (١٨٩٦ - ١٩٤٠) همنجواى الذى رد عليه على الفور : « نعم ، فلديهم مال أوفر » . كان الشعر وفساد الثراء ، سحر الأول وبهرج الثانى ، من الأمور التى لازمت تفكير فيتزجيرالد وأذهلته . فالثراء بالنسبة له كان مرادفاً رمزياً للمثل الأعلى الأمريكى ، وهو القدرة والإمكانية . وفيما تتظاهر شخصيات فيتز جيرالد بحكمتها وزمنيتها ومرحها ، نجدها تحتفظ بتلك « الإرادة القليلة» و« هبة المعجزة الفريدة » ، التى تدل على أن المثالية والنفاق فى أمريكا هما دائماً وجهان لقطعة النقود الواحدة .

أن نتذكر هذه الحقيقة دائماً حتى نستطيع فهم الحماس من الحياة انتهى بموهبته العظيمة إلى الضياع . وفى أفضل إنتاجه : « جاتسبى الكبير » يرينا كيف يستطيع صبى فقير أن يحصل على الثروة والمجد مدفوعاً بتأثير رؤياه الرومانطيقية لامرأة « من الأغنياء » . وقصة جاتسبى هذا ، الذى يجمع فى شخصه الشرف إلى الدناءة ، هى واحدة من أقوى القصص التى تحدثنا عن المثالية الأمريكية فى النجاح ، البراءة الكامنة وراء النجاح ، والفساد الذى يمكن أن يقود إليه هذا النجاح . وفى قصة « ما أهدأ الليل » ، عاد فيتز جيرالد إلى نزعته الغامضة بمراقبة حياة طبيب نفسانى موهوب ينهار وئيداً بين جماعة من المغتربين الأمريكيين الأغنياء . ولقد عرف هذا الكاتب ذو الملكة الفنية الكاملة فى أفضل إنتاج له ، عرف ، من تجربته الشخصية ، مرارة الصراع الذى لامفر منه للحفاظ على الحقيقة الفنية ، رغم مغريات القيم الرخيصة البراقة . ولكنه عرف أيضاً أن وراء بريق عصر الجاز ، إمكانية اكتشاف حركة تجديد فريدة . لقد عابثت طفولته فى الغرب الأوسط ، خشونة خلقية لم تستطع أية سفسطة أوروبية أو أمريكية شرقية ، استئصالها بكليتها من تفكيره .

السيرة الرومانطيقية : وولف

كان فيتزجيرالد كاتباً رومانطيقياً (كان يحب أن يرى نفسه خليفة كيتس) والمعروف عن الرومانطيقيين ميلهم إلى التحدث المفرط عن ذواتهم ، ذلك أن اهتمامهم الأول ينصب على الذات أو النفس . ومن هذه الزاوية بالذات ، زاوية التحدث عن الذات ، نستطيع أن نعتبر توماس وولف (١٩٠٠ - ١٩٣٨) ، الذى اشتهر كثيراً فى عالم القصة ، كاتباً رومانطيقياً . كان وولف قصاصاً متدفقاً ، نشيطاً ، شاعرى الأسلوب ، ودائماً فوضوياً . وقد كان نهمه في مطاردة التجربة يوازى ذاكرته الخارقة . ومجمل إنتاجه المتمثل فى أربعة مؤلفات ، يمكن أن ينظر إليه على أنه سيرة حياته المتدفقة بقلمه . والشعار والمذهب الذى تدور عليه أولى وأفضل قصصه ، « التفت إلى الماضى ياملاك » ، هو « حجر وورقة

شجر وباب ضائع » ، وهى رموز من الماضى الذى يحاول أن يعيد تصويره ليوافقه مع الحاضر . غير أن مفتاح الذكريات الشخصية الذى استعمله وولف للولوج إلى « الماضى المنسى » لم يفتح أبواب المستقبل أمامه . وهكذا نراه يعود ثانية إلى مرحلة الطفولة، فالمراهقة ، فالشباب فى المدن الصغيرة فى وطنه ، نورث كارولينا ، وفى نيويورك أو باريس أو برلين ، ثم ينطلق ثانية فى أسلوب مشوش إلى تمجيد أمريكا ، والتجربة الإنسانية ، ونفسه . وليس هناك من حرج على عزم هذا الـ « فاوست » (بطل قصة غوته المشهورة) الشاب . آخر إنتاج له كان « لن تستطيع الرجوع إلى هذا البيت » ، رغم أن البيت ، بأعمق وأغنى معانيه ، هو كل مايستطيع وولف أن يكتب عنه ولما كان وولف قد نشأ فى عالم قد تعرّض من جميع نواحيه وأركانه ، إلى أقسى الهزات وأعنفها ، فقد استطاع أن يعبر عن قلق الشباب وتوتره ، أصدق تعبير ولكنه عبر أيضاً عن حنين جيل الشباب المشتاق إلى حقائق الماضى ، وذكريات الحب والروابط العائلية ، والشعور العائلى .

النقاد : لويس ، فاريل ، شتاينبك

يتميز الوعى الحديث فى أمريكا وأوروبا بطابع النقد الذاتى . ولم تكن الحرب العالمية الأولى بأكثر من تعبير ظاهر عن التبدل والقنوط اللذين يطرآن على بعض مراحل التطور التاريخى. لهذا كان لامفر من أن يصبح الأمريكيون أكثر وعياً ونقداً لمجتمعهم فى العشرينيات والثلاثينيات وقد صادفنا بعض طلائع هذا الوعى فى وقت سابق فى إنتاج دريزر ونوريس ، ويترتب علينا الآن تتبع خط النقد الاجتماعى فى أدب مابعد الحرب فى محاولة لتفهم خصائصه.

الهجاء اللاذع الكبير فى مجتمع الطبقة المتوسطة الأمريكى هو سنكلير لويس (١٨٨٥ – ١٩٥١) الحائز على جائزة نوبل .كان سنكلير يتمتع بعين نقادة أطل بها على عادات وقيم وأخلاق الغرب الأوسط . وكان أيضا صاحب فكر ثائر هجاء وقلم مر . ففى قصة « بابيت » هجا لويس ، بقسوة ، التفاؤل الخامل ونداءات وأطماع مجتمع المدن الصغرى. وفى « الشارع الرئيسى » ، القصة التى لاقت نجاحاً شعبياً كبيراً ، يعالج لويس قروية المدن الصغرى التى تحيا على نفاقها الجنسى ومزاعمها الثقافية ، فى مظاهر جذابة. إلا أن لويس يحتفظ بقسط وافر من الشفقة على شخصياته التى تجاهد فى سبيل تحقيق حياة أفضل ورد اعتبارها الضائع .

جاء الانهيار الاقتصادى الذى أصاب أمريكا عام ١٩٢٩ ، ليقوى نظرة الكتاب المتعصبة ضد المجتمع الأمريكى . فقد ضاعف هذا الانهيار من عدد المواطنين المنتظمين فى كل مكان

فى صفوف طويلة ، ينتظرون دورهم لأخذ نصيبيهم من الخبز والحساء . كما تضاعف أيضاً عدد العاطلين عن العمل الذين انصرفوا إلى بيع التفاح عند ناصيات الشوارع . وراح المثقفون يفتشون عن ارتباطات والتزامات جديدة مجزية ، ليدعموا بها هويتهم الاجتماعية . بعضهم راح يحارب الفاشية فى أسبانيا ، وبعضهم الآخر ارتد إلى الأيديولوجية الماركسية ليتخلى عنها فيما بعد وقد أصيب بخيبة أمل كبيرة . كما حاول قسم منهم التعبير عن سخطه ، بكشف النقاب عن مصادر الظلم الاقتصادى أو السياسى . وقد كرس دوس باسوس ، كما رأينا ، مجهوداً كبيراً لإبراز هاتين الناحيتين ، وهذا مافعله أيضاً فاريل وشتاينبك .

ولد جايمس فاريل عام ١٩٠٤ فى شيكاغو ، مدينة الأحياء الثائرة والصناعات العملاقة الثقيلة ومركز مدرسة الطبيعيين الأمريكيين فى مثلثه الروائى « ستودس لونيجان » يصف لنا حياة طفل كاثوليكى ايرلندى ينشأ فى عائلة من الطبقة المتوسطة الفقيرة فى المدينة . وقد تمكن فاريل من أن يقدم لنا صورة صادقة كل الصدق للفقر الروحى والعنف الجسدى . فتبدو شوارع الجهة الجنوبية من شيكاغو وكأنها متاهة للتقاليد والعادات لايستطيع أن يخلص منها إلا الأقوياء جداً . وفى سلسلة قصصه المسماة « دانى أونيل » يرى فاريل أن الشباب الجرئ المصمم يستطيع أن يخلص من هذه المتاهة ليحيا حياة مجدية ، كما استطاع أن يفعل هو نفسه . على أن هذه الحيوية المتدفقة والواقعية فى إنتاجه الأول ، قد أصابهما بعض التشويه والتحريف فى كتبه التى تلت.

والطابع الغالب على معظم قصص جون شتاينبك (من مواليد ١٩٠٢) ، الاشفاق والعطف على ضحايا الظلم الاجتماعى ، والمتشردين ، والأقليات العنصرية المسلوبة الحقوق . إلا أن « عناقيد الغضب » تبقى القصة الأقوى التى أثارت موجة عنيفة من السخط شبيهة بتلك التى رافقت ظهور قصة دريزر : « الأخت كارى » . تدور حوادث هذه القصة حول جماعة من المزارعين المحتاجين القادمين من أوكلاهوما إلى كاليفورنيا بحثاً عن عمل يعتاشون منه ، وهناك يقعون ضحية جشع أرباب العمل الأثرياء ويدخل شتاينبك ، الذى مازال ينحو فى أسلوبه منحى الطبيعيين ، على قصته اللون المحلى ، والعاطفى فى الغالب ، وهذا مايضفى على قصصه ، « فئران ورجال » و« تورتيلا فلات » مثلا ، جواً من البهجة والسحر .

رأينا حتى الآن أن تيار المعارضة الاجتماعية قد تحالف تكراراً مع الأسلوب الطبيعى فى الوصف. هذا التيار كان يخبئ اتجاها عنيفاً يرفض أية تسوية مع الشر أو اللاعدالة .

كان هناك شعور عميق بأن الانسان ، مهما كان جاهلا أو فقيراً ، فإنه يملك خاصية من الدفق الذاتى الذى يتوجب على المجتمع أن يحترمه ويقدره . ووراء هذا التيار أيضاً كانت الشجاعة لمواجهة الفشل الوجودى ، الفردى أو المجتمعى ، دون ما وجل أو ارتباك أو تردد . هذه الشجاعة بالذات هى التى تميز الأدب الأمريكى المعاصر ، بقطع النظر عن المدارس أو الاتجاهات أو المعتقدات المختلفة المتمثلة فيه .

وليم فوكنر .

معظم ماتناولته الآن فى موضوع القصة الأمريكية أدرجته تحت أبواب واتجاهات أدبية مختلفة ، بيد أن ترتيب الأدب وتبويبه بهذه الطريقة هو مجرد تسهيل وتبسيط لعملية النقد . فالمذهب الطبيعى ، والرمزية ، والالتزام الاجتماعى والرؤيا الفردية ، جميعها صور متشابكة متداخلة فى أدبنا الحديث . يبقى أن القصص العظيمة هى تلك التى ينتجها قصاصون عظام . وهؤلاء يرفضون الاتجاهات والحركات الأدبية التى نتخذها أساساً فى تصنيف آثارهم الفكرية والفنية .

قولنا هذا ينطبق تماماً على وليم فوكنر (١٨٩٧ - ١٩٦٢) . لقد تركت وفاة هذا القاص الذى ربما يعتبر أعظم قصاصي أمريكا فى القرن العشرين ، فراغاً كبيراً فى عالم الأدب . ولايزال فوكنر، القروى الذى انصرف إلى معالجة القضايا الأمريكية فى الجنوب ، حتى الآن ، الصوت العالمى المسموع . فقصصه تقرأ فى السويد وفرنسا واليابان ، بنفس الروعة التى يطالعها بها مواطنوه الأمريكيون .

لم يكن فوكنر كاتب قصة فقط ، بل كان خالق أسطورة . هذه الأسطورة ، هى فى الدرجة الأولى ، أسطورة منطقة المسيسبى فى الجنوب ، التى يدعوها مقاطعة « يوكنا باتاوفا »موطن معظم شخصيات قصصه ، ومسرح أعمالهم وتصرفاتهم . وهى أيضا أسطورة أمريكا نفسها ، تاريخها وأحلامها وآمالها ، وهى أخيراً ، أسطورة الإنسان أينما وجد ، الإنسان العارف بالإثم والساعى إلى التفكير مبدياً كل ضروب الشجاعة التى يمكنه ، بها ، تفضيل الخير على الشر . هذه الأساطير هى بالمعنى القديم فقط ..فهى تتناول أهم العناصر الأساسية فى التجربة الإنسانية : تلك القوى السرية العظيمة والصحيحة التى تتجلى فى القصص التى تدعى لنفسها العالمية .

والمغزى الرئيسى فى قصص فوكنر هو بكل وضوح ، شعور الإنسان بخطيئته وعمله المتواصل للتكفير عنها طمعاً بالخلاص . وكجنوبى ، ووارث للتقاليد الأرستقراطية العريقة ، يولى فوكنر خطيئة الجنوب وهزيمته العناية الأولى ، ويضعهما نصب عينيه . وانهزام

الجنوب في الحرب الأهلية ، ماهو إلا إنهزام لطريقة الحياة الزراعية الوادعة . وخطيئة الجنوب كامنة في استعباد الزنوج وكلتاهما ، الخطيئة والهزيمة ، تستوليان على تفكير الجنوبيين . ويمجد فوكنر فضائل الشجاعة والتضحية والصبر في العائلات الأرستقراطية القديمة ، كما وفي العبيد الزنوج . ويستنكر روح الجشع والضراوة في الجيل الجديد الأبيض الذي لايتمتع بكبرياء الأرستقراطية الواعية لمسئولياتها ، ولايجلد الزنوج وقوتهم .

الخلافات الحقيقية هي التي تدور بيننا وبين أنفسنا وليس بيننا وبين أعدائنا . ولقد وعى فوكنر هذه الحقيقة في قصته الأولى الرئيسية : " الصخب والعنف » فكشف عن انحلال إحدى العائلات الأرستقراطية التي مازالت كبرياؤها المحرمة تشدها إلى أوهام زائلة . هذه القصة تصور بعض أكثر التجارب إثارة ، إن من حيث الزمان أو من حيث النظرة إلى القصة عامة . ويسيطر أسلوبها القائم على مشاعر القارئ سيطرة كلية ، وهي تعتبر أثراً مأسوياً من آثار تاريخ الجنوب الأمريكي في قصة « ضوء في أغسطس » ، يركز فوكنر على مصير « جو كريسماس » ، وهو رجل هجين يفتش عن تعريف لذاته . والقصة مليئة بالحب والكراهية ، والثورة العاطفية والهدوء . وتكتشف في نهاية القصة أن مصير كريسماس ، وهو رمز للسيد المسيح ، هو في الواقع مصير كل انسان يستطيع ، بعد سلسلة طويلة من الآلام والمتاعب ، أن يكتشف نفسه . وتحول قصة فوكنر الرائعة « الدب» ، كسابقتها ، التجربة الفردية إلى حقيقة جماعية والأقصوصة هذه ، تروى في ظاهرها ، نشأة صبي جنوبي وطريقة تدريبه على فنون وأسرار الصيد . هذه القصة التي تضج بالرمزية ، ترينا أنه بالتضحية فقط يستطيع الأمريكيون أن يكفروا عن خطيئة « اجتياحهم للأرض » التي هي أرض الله ، وخداعهم « لأخوة الإنسان » ، إذ يخدعون الزنوج أو الهنود . ولقد تحول فوكنر في أخريات أيامه عن طابع المأساة إلى طابع الملهاة ، ففي مثله الروائي « المزرعة ، المدينة ، البيت » يعالج موضوع العائلات المستهترة الطموحة الجشعة من الدعيين (سنوب) في أسلوب مرح وهو لايترك للقارئ أي مجال للشك في أن دهاء الدعيين لايقوض فقط النظام الأخلاقي في الجنوب ، حتى يستحق مصيراً إنسانياً .

وإيمان فوكنر وإحساسه بالأرض وتاريخها وشعبها عميق جداً ، وإحساسه بمأساة الإنسان أكثر عمقاً . ولم يحول فوكنر نظره عن التعقيدات المظلمة الناتجة عن الشعور بالذنب في أمريكا ، بل قد ارتفع فوق المأساة ليعلن ويؤكد بتصميم وقوة ، إيمانه بخلود الإنسان . وخطابه الذي ألقاه إثر حصوله على جائزة نوبل ، خير شهادة على ذلك ، إذ قال : « إنني أرفض القول بنهاية الإنسان ، وإنه لمن السهولة بمكان أن نقول بخلود الإنسان

لسبب بسيط هو أنه سوف يدوم ، وبأنه عندما تقرع أجراس القضاء المحتوم آخر قرعاتها ، وعندما تتلاشى آخر أصدائها عن آخر صخرة مهملة جامدة ، فى آخر أمسية حمراء متلاشية ، إذ ذاك ، يبقى هناك صوت آخر : صدى صوت الإنسان ، الضعيف المنهوك ، يتكلم . إننى أرفض القبول بهذا . أنا أعتقد أن الإنسان سوف لايدوم فقط : بل وسيسود .

الخلاصة

ليس هناك من زيادة لمستزيد على قول فوكنر ، هذا الرأى الذى بإمكاننا أن نعتبره تلخيصاً دقيقاً للروح التى تحرك الأدب الأمريكى» . وإنه لما يدعو إلى الإشفاق أن يضيع صوت أى فن عظيم فى خضم المنازعات السياسية الزائلة . فكلما تقلص عالمنا ، زمناً ومسافة ، كلما تقلص عدد السدود التى تفصل بين مناطقه ، ولما كان الأدب يعبر جميع الحدود ، فإنه لذلك ، ينطق باللغة التى يسمعها جميع الناس .

لقد دخلنا الآن عصر الفضاء ، فترة مابعد العصر الحديث ، والفرق بين أدب بعد الحرب العالمية الثانية ، وبين الأدب الذى سبقه ظاهر بوضوح . فى القصص القديمة كان زوال الوهم قوة جديدة وأحياناً كثيرة ، قوة خلاقة . لقد عايشنا انقشاع الأوهام لعدة عقود ، ولقد شهدنا تطورات فى شئون الحرب والسلام جعلت الأحداث السابقة تبدو وكأنها عبث أولاد . ان الكاتب الحديث اليوم يداعب المستحيل لازوال الأوهام . لقد تضرس بوسائل العنف والأحلام المرعبة ، وآماله المثالية (يوتوبيا) تتوازن مع رؤياه فى التهديم الكلى . والعالم المعاصر لم يبدأ حتى الآن فى استيعاب الإمكانيات التى تدخل فى نطاق قدرته . هل يجعل كل هذا من « الاتجاه الحديث » بعقوده الأربعة ، عقماً ؟لا أظن ذلك . فالاتجاه الحديث فى الأدب الأمريكى لايستطيع أن يدعى الفضائل الكلاسيكية فى البساطة أو التوازن أو الكمال . إنه اتجاه معقد ، متطرف ، وغالباً ما أصابه التشويه تحت ضغط ظروف العصر . غير أن ثوريته تدل على قوته ، وشجاعته تقف عارية فى دعم الحقيقة ، والطلاب الشباب فى كل مكان ، لايجدون إلى مقاومته سبيلا ، وهذا راجع حسب رأيى ، إلى كون الأدب الأمريكى فى هذا القرن ، كما كان فى القرن الماضى ، يخاطب الوجود الحسى المادى فى الفرد . إنه أدب الذات ، وطابعه المفضل هو السيرة الذاتية .إنه ينقب ويستقصى المنطويات الغريزية فى الإنسان ، ويسبر أحلامه ، ونوازع أثمه ومطامحه الخفية . أنه ينطلق من العنصر الشخصى ، الذى يجب أن تستقر عليه فى النهاية جميع النظم السياسية والاقتصادية والاجتماعية . هذه حقيقة قديمة يجدر بنا أن نعيد تأكيدها وهى إن الذات لم تبلغ بعد حد العقم .

ملـف

السينما الأمريكية : حالة حرب دائمة

محمود قاسم

لم تعرف السينما فى أى دولة من العالم هذا القدر الكبير من الحروب ، مثلما عرفت السينما الأمريكية التى قدمت لمشاهد أفلامها قدراً ضخماً من أفلام الحرب التى تدور ، فى الغالب ، خارج الولايات المتحدة.

أى أن الحروب الكثيرة التى صورت السينما الأمريكية قصصاً لها ، قد دارت بعيداً عن الأرض الأمريكية ، مثلما يحدث الآن فى الواقع ، وفى هذه الحروب ، هناك دائماً جنود أمريكيون ، تصفهم هذه الأفلام بالشجاعة ، والطيبة ، والرومانسية ، والكفاءة ، والتطور ، وهم يحاربون دائماً أقواماً آخرين يتسمون ، حسب منظور هذه الأفلام ، بصفات نقيضة تماما لصفات الجندى السينمائى الأمريكى .

ولو نظرنا إلى هذا الكم الضخم من الأفلام ، فسوف نرى أن مثل هذه الحروب السينمائية قد فرضت فى الأفلام أن يكون هناك عدو لأمريكا ، على الجيش الأمريكى أن يقوم بسحقه ، والانتصار عليه ، بعد أن يقدم السيناريو كل المبررات اللازمة لتدمير هذا العدو .. على الطريقة الأمريكية.

وسوف نرى أن كل الهويات ، والجنسيات والبلاد ، كانت لبعض الوقت " خصماً" للولايات المتحدة الأمريكية ، وأنه مهما كان الوفاق السياسى أو الدبلوماسى بين أمريكا وأى

دولة ، فان هذا لم يمنع صناع السينما الهوليودية أن يذكروا العالم أن الأمريكيين انتصروا على كل من جنود بريطانيا .. الحليف الأول لأمريكا فى كل العصور - وفرنسا ، وإيطاليا وروسيا ، واليابان ، والصين ، والهند ، ودول شرق آسيا ، وإيران ، وأفغانستان ، ودول شمال أوروبا ، وأمريكا اللاتينية ، وبالطبع الدول العربية ، بل والولايات المتحدة نفسها.

وكان الاستثناء الوحيد هو إسرائيل .

وبالطبع بعض دول شمال أوروبا التى لم تعرف الحرب الحقيقية ، ومنها السويد ، والدانمارك ، وبقية دول اسكندنافيا .

أى أن السينما الأمريكية الحربية ، ظلت تبحث دوما عن « عدو » تسحقه فى العديد من الأفلام ، وكأنها فى ذلك تماثل الدبلوماسية والسياسة الأمريكية نفسها التى لم تتوقف طوال القرن العشرين فى البحث عن « عدو » تحاربه ، وتضربه خارج أرضها .

وإحقاقا لأهمية البحث فى هذا الموضوع ، فإن السينما الأمريكية نفسها كانت هى الأولى فى العالم التى تجعل من الأمريكيين أنفسهم خصوما لأنفسهم ، يتحاربون فيما بينهم ، وقد دار فوق الأرض الأمريكية ، نوعان رئيسيان من الحرب ، الأولى تتمثل فى الإبادة المنتظمة لسكان الأرض الأصليين وهم الهنود الحمر ، أما الحروب الثانية فتتمثل فى الحرب الأهلية التى عرفتها البلاد بين الشمال والجنوب فى ستينيات القرن التاسع عشر .

ظلت السينما الأمريكية لسنوات طويلة تصور المهاجر ، العسكرى ، القادم من أوروبا ، باعتباره البطل الذى عليه تطهير الأرض الجديدة ، من هؤلاء المتوحشين ، البالغى السوء ، الذين يطاردون الرجل الأبيض المتحضر ، وكم امتلأت أفلام النصف الأول من القرن العشرين ، بالهنود الحمر الذين يقومون بأعمال وحشية ، باعتبارهم من سكان الجبال ، ويسعون لقتل الرجل الأبيض ، فيكون جزاؤه أن يباد دون أن يؤسف عليه ، وقد قام بدور الجندى الذى يقتل هؤلاء الهنود الحمر ، نجوم كبار من طراز جون واين ، وجارى كوبر ، وسبشر تراسى ، وكلارك جيبل ، أما الهنود الحمر ، فقد جسد شخصياتهم ممثلون مجهولون ، ويبدو أن السينما التى طالما زورت التاريخ ، قد تنبهت إلى ضميرها ابتداء من النصف الثانى من الخمسينات ، فراحت تقدم العديد من الأفلام المناقضة للفكرة السابقة ، حيث تم تصوير الهندى الأحمر ، على أنه الإنسان الطيب ، الذى لاقى الأمرين على أيدى الأمريكيين ، لدرجة الإبادة ، وقد حدث ذلك فى أفلام من طراز « اباش » لروبرت الدريش

١٩٥٦ ، و« اللاتسامح » لجون هيوستون ١٩٥٨ ، و« الرقص مع الذئاب » لكيفن كوستنر ١٩٩٢ .

أما الحرب الأهلية التى صورتها السينما الأمريكية ، فقد بدت كأنها سبب للعار الحقيقى ، باعتبار أن الأمة اقتتلت بين الشمال والجنوب ، وفى البداية غلفت السينما قصص هذه الحروب برومانسية مثلما حدث فى فيلم « ذهب مع الريح » لفيكتور فلمنج ١٩٣٩ ، باعتبار أننا رأينا آثار الدمار والخراب ، من خلال علاقة امرأة بأكثر من رجل ، ولم يكن هناك منتصر أو منهزم ، وإنما أمة جريحة ، وفيما بعد بدأت الأفلام تكشف عن فظائع هذه الحرب الطويلة فى الفيلم الذى قام ببطولته جلين فورد عام ١٩٦٦ بعنوان « الطريق الطويل للمنزل » ثم من خلال أفلام عديدة أشهرها « المجد » لادوارد زويك عام ١٩٨٩ ، ثم « عصابات نيويورك » ٢٠٠٢.

بريطانيا الحليف الأول للولايات المتحدة ، فى حروب القرن العشرين ، وفى الدبلوماسية المرافقة لهذه الحروب ، كانت هى الشيطان الأكبر والعدو اللدود فى السينما الأمريكية ، فى أفلام ضخمة الإنتاج ، خاصة فى السنوات العشر الأخيرة ، ولايعرف أحد لماذا هذا العداء المفاجئ ، حيث قام السينمائيون الأمريكيون بالرجوع إلى التاريخ ، لإثبات أن المحارب البريطانى كان شديد الوحشية ، وهو يحارب خصومه ، ومنحت جوائز الأوسكار للمخرج الممثل ميل جيبسون عن فيلمه « قلب شجاع » ١٩٩٦ ، الذى قام فيه بدور مناضل ايرلندى، يقاوم الاحتلال البريطانى الشرس لبلاده ، فيتم القبض عليه وتعذيبه بأبشع ألوان الألم ، وجاء تصوير الحاكم البريطانى نزقاً ، عنيناً ، لايستحق البقاء على العرش ، وامتلأ الفيلم بالضغائن ضد المستعمر البريطانى ، وجنوده ، ووحشيته فى مواجهة الخصوم .. نقلت السينما الأمريكية الحرب هنا إلى خارج أرضها ، وتعاطف الفيلم مع الجانب الأيرلندى ، فى فترة زادت فيها التفجرات من قبل الجيش الأيرلندى ضد بريطانيا ، وتوج الفيلم بالعديد من جوائز الأوسكار .

أما الفيلم الثانى « الوطنى.. إخراج رونالد ايميريش عام ٢٠٠٠ ، مخرج فيلم « يوم الإستقلال » ، ففيه تم تصوير مرحلة من استقلال الولايات المتحدة عن بريطانيا ، وفيه تقوم القوات البريطانية المحتلة ، بالقبض على مزارع شاب ، بعد أن قتلت أمه ، ويقرر رب الأسرة مطاردة القائد البريطانى ، البالغ القسوة والدموية ويتحول إلى مقاتل يجوب المقاطعات حتى ينتقم منه .

لم يكن هناك مبرر تاريخى لاستعادة العداء القديم بين بريطانيا وأمريكا فى هذه الآونة بالذات ، وكان من المستغرب أن نرى قائداً بريطانيا يمتلك جميع هذا التوحش والتعطش للدماء والقسوة المتناهية ، فى فيلم تاريخى ضخم التكاليف ، ويقوم ببطولته أيضا ميل جيبسون ، والغريب أن هذين الفيلمين قد عرضا فى دور السينما البريطانية ، كأنه نوع من « التذكر » بالعداء القديم ، مهما كان التآلف الحاضر بين الحليفين .

أما فرنسا ، التى كم قامت السينما الأمريكية بتصوير أعمال ضخمة عن تحريرها من الاحتلال النازى عام ١٩٤٤ ، عن طريق النزول عبر سواحل نورماندي ، فان جنودها صاروا بالغى التوحش أحيانا ، مثل فيلم « آخر الموهيكاف » عامى ١٩٣٦ ، ١٩٩٦ ، وجبناء أحيانا أخرى مثل فيلم « ممر المجد » لستانلى كيوبريك عام ١٩٥٨ ، وفيلم التجسس الشهير « توباز » لألفريد هيتشكوك عام ١٩٦٧ .

الفيلم الأول مأخوذ عن رواية أمريكية ، تدور أحداثها فى كندا ، خاصة مقاطعة الكيبيك ، حول المقاومة الكندية لجنود الاحتلال الفرنسيين وأيضا البريطانيين ، فى أواخر القرن الثامن عشر ، والقائد الفرنسى هنا هو أقرب إلى الارهابى ، فى وحشيته ، والتخلص من أعدائه ، الذين يصورهم الفيلم على أنهم أصحاب الحق فى البقاء فوق الأرض . وهو هنا من سكان كندا الأصليين ، قبائل الموهيكاف ، ويروح يناضل ضد الفرنسيين حتى يتمكن من إجلاء قوات الاحتلال تماما عن مقاطعة الكيبيك.

وتدور أحداث فيلم « ممر المجد » فى سنوات الحرب العالمية الأولى ، قبل أن تتدخل الولايات المتحدة لتحسمها ، والقائد الفرنسى هنا جبان ، غير قادر على اتخاذ القرار ، متردد دوما ، يتخبط دوما فيما يصدره من أوامر إلى جنوده ، لذا فانه يكون سبباً مباشراً فى أن تنهزم القوات الفرنسية ، والفيلم أنتجه وقام ببطولته كيرك دوجلاس الذى قام بدور أحد الضباط الذين شاركوا فى دخول باريس ، عقب معركة نورماندى فى فيلم « هل تحترق باريس » عام ١٩٦٦ .

وفى عام ١٩٦٧ ، تم تصوير رواية « توباز » على وجه السرعة ، عقب صدور الرواية التى تحمل نفس الاسم للكاتب الصهيونى ليون ايريس ، صاحب رواية « الخروج » وذلك عقب أزمة دبلوماسية بين الجنرال ديجول و الولايات المتحدة ، وفى الفيلم إدانة للجهاز العسكرى والاستخباراتى الفرنسى ، وقد تم منع الرواية من دخول فرنسا ، واسند إخراج الفيلم إلى هيتشكوك ، ولم يكن من هواة صنع هذه الأفلام.

لذا جاء الفيلم غريبا ، وبدأ أشبه بأفلام التجسس التى سادت هذه الفترة.

وبانتصار الولايات المتحدة والحلفاء فى الحربين العالميتين ؛ كانت هناك مئات الفرص ، لجعل الألمان دوما هم مجرمى حروب ، وخصوماً وأعداء فى الأفلام الأمريكية والبريطانية ، وليس من السهل أبداً اختيار أسماء بعينها للتأكيد على أن السينما الأمريكية تفننت فى الانتقام من الألمان عن طريق السينما ؛ تذكر دائما الشعب الألمانى بما ارتكبوه فى الحربين ، خاصة فى زمن النازية ، وظهر الألمان العسكريون دوما بالغوا القسوة جبناء ، يميلون إلى التعذيب ، والسلطة ، والدماء ، وإنهم قوم عدوان ، ووحشية . كل مايهم القادة العسكريين هو الحصول على الوسام العسكرى « ماتس » والحياة داخل النزق ، وبين أحضان النساء ، فإذا كان هناك فيلم عن « روميل ثعلب الصحراء» ، فاننا عن قائد ناهض هتلر سياسياً أكثر منه عقلية عسكرية حارب خصومه بشراسة .

وأغلب الأفلام حول الحرب العالمية الثانية تدور عن عمليات انتصرت فيها القوات الأمريكية والبريطانية بمساعدة الأمريكيين ، ومنها على سبيل المثال « العملية كراسبو » ١٩٦٣ ، و« حين ترقد النسور » ١٩٦٩ و« معركة بريطانيا» ، و« العب بشكل قذر » ١٩٦٨ و« معركة بلجيكا » ، و« أطول يوم فى التاريخ » ١٩٦٢ ، وقد تم انتاج أغلب أنواع الدراما بالنسبة للفيلم الحربى ، فهناك السخرية عبر الكوميديا فى فيلم « سر سينتانيتوريا» لستانلى كرامر ١٩٦٩ ، وهناك عمليات عسكرية ناجحة وتدمير قواعد الألمان فى « دستة أشرار» وغيرها من الأفلام.

والولايات المتحدة لم تنس قط إنها هزمت عسكريا ، خارج حدودها فى معركة « بيرل هاربور» عام ١٩٤١ ، وذلك على أيدى الجيوش اليابانية ، فراحت السينما تنتقم لهذه الهزيمة مراراً فى العديد من الأفلام ثم تحول الانتصار اليابانى إلى هزيمة ، ومن أشهر هذه الأفلام « تورا تورا تورا » لريتشارد فلايشر عام ١٩٦٨ ، وهو اسم لكلمة سر الهجوم اليابانى على القاعدة الأسيوية الأمريكية ، ومن الملاحظ أن السينما الأمريكية قد قامت بانتاج هذه الأفلام فى أواخر الستينيات إبان الهزائم المتلاحقة للقوات الأمريكية فى فيتنام ، فجاءت لتثير التعاطف فى قلوب الشعب الأمريكى . أما الفيلم الثانى فهو « بيرل هاربر» الذى عرض فى الذكرى الستين لهذه المعركة ، وذلك فى عام ٢٠٠١ ، وكان فيلما ضخم الإنتاج ، تدور أحداثه فى إطار قصة رومانسية بين شابين يتنافسان على قلب نفس المرأة التى تطوعت كممرضة فى الحرب . ومن المعروف أن بطلى الفيلم ، قد قاما ضمن الأحداث

بالانتقام من الآلاف ، فى عمليات فدائية توحى للمتفرج الأمريكى أن الهزيمة قد صارت نصراً .

وقد بدا اليابانيون خصوماً أشداء ، بالغى القسوة ، وتعمدت الأفلام اخفاء ملامح وجوههم ، أو كسوتها بالكثير من الجمود ، من أجل عدم التعاطف معهم ، ولم تتوقف السينما الأمريكية عن استحضار عدائها القديم لليابان ، حتى العام الماضى ، حين عرض فيلم « متحدثو الرياح» إخراج جون ووه حول الهنود الحمر الذين تم تجنيدهم فى الجيش الأمريكى ، للمشاركة فى سلاح الإشارة على الجبهة اليابانية ، وقد ملأ المخرج فيلمه - وهو صينى الأصل - بصور الوحشية التى تحارب بها القوات اليابانية ، فانسالت الدماء الساخنة فوق أرض المعارك ، فى واحد من الأفلام التى تم تصوير الجندى الأمريكى كحالم ، وشاعر ، ومحارب ليس له مثيل ، - أدى الدور نيكولاس كيدج - فى مقابل وحشية وقسوة ملحوظة من اليابانيين الذين لاتعرف قلوبهم أى ملامح انسانية .

لم تتغير هذه الملامح فى كل الأفلام الحربية الأمريكية التى دارت أحداثها على الجبهة اليابانية ، ومنها فيلم « امبراطورية الشمس » ١٩٨٩ ، المأخوذ عن رواية للكاتب الأمريكى ج .ج بالارد . وهو يدور فى منطقة أقيم عليها معسكر للأسرى الصينيين والأمريكان ، أقام اليابانيون فى شمال الصين ، إبان الاحتلال اليابانى للبلاد . وبطل الفيلم طفل فى الثانية عشر من العمر ، فقد ذويه ، وصار أسيراً فى هذا المعسكر ، يعيش ويلات الحرب . ويروى تفاصيل حياته هناك .

وقد بدا القائد اليابانى بالغ القسوة والتوحش فى الفيلم الضخم « جسر على نهر كواى» لدافيد لين عام ١٩٥٧ ، وهو مأخوذ عن رواية للكاتب الفرنسى بيير بول ، هذا القائد اليابانى يتولى إدارة معسكر للأسرى من قوات الحلفاء ، وعلى رأسهم أمريكيون وبريطانيون ، وقد صدرت إليه الأوامر أن يبنى جسراً فوق أحد الأنهار ، لتسهيل العمليات العسكرية ، وحين يعترض قائد الأسرى ، فان اليابانى يقوم بتعذيبه بشكل لايحتمل ، حتى يتخلى عن كل مقاومته ، ويعطى وعداً بأن يأمر الأسرى ببناء الجسر ، أى أن قسوة الجندى اليابانى ، دفعت مثيله الأمريكى ، حسب الفيلم ، إلى الامتثال ، وأن يفى بالعهد ، حتى ولو كان ذلك ضد وطنه .

شهدت منطقة شرق آسيا الكثير من التدخلات العسكرية الأمريكية ، لأسباب متعددة وفى بداية هذه الحروب ، وقفت السينما تناصر جنودها ، فبالإضافة إلى إرسال جميلات

السينما من أمثال لاناتيرنر ، مارلين مونرو إلى الجبهة الكورية فى بداية الخمسينيات ، فان قصص الأفلام الأمريكية التى دارت حول حرب كوريا كانت تجد فى سكان كوريا ، وحكامها عدوا يجب القضاء عليه ، ومن أهم هذه الأفلام التى صورت شجاعة جنود أمريكا فى كوريا هناك « المخطاف » الذى قام ببطولته كيرك دوجلاس عام ١٩٦٠ ، كما أن جون واين قام بتمثيل وإخراج « البيريه الأخضر» عام ١٩٦٨ ، وفيه يناصر التدخل العسكرى الأمريكى فى فيتنام ، وقد ظلت السينما تناصر جنودها طوال سنوات الحرب ، ومنها على سبيل المثال فيلم « جينى» الذى يدور حول عاشق يجند فى الجيش فيذهب إلى الجبهة الفيتنامية.

لكن ، بعد أن انتهت الحرب ، وفى نهاية السبعينات ، اكتشف السينمائيون بعض قصص الحرب الدامية للأمريكيين أنفسهم ، حول الجنود العائدين مع جروحهم ، وانكساراتهم مما يمكن تسميته بحرب مجانية ، ورغم أن فى هذه الأفلام إدانة للعسكرية الأمريكية ، وقادتها ، فإن هذا لم يخفف بالمرة أن الفيتناميين هم « أعداء» بالغو الشراسة، يتسمون بنفس سمات العسكرى اليابانى كما أوضحناه . وفى فيلم « صائد الغزلان » عاد جنود منكسرون ، لكن هذا لم يمنعهم أن يغنوا « تجيا أمريكا» على مائدة أقاموها على شرف جندى لم يعد جثمانه إلى بلاده .

وهناك أفلام عديدة عن الحياة المدنية للجنود الذين فقدوا أطرافهم فى الحرب ، وحول الجندى نفسه قدمت السينما فيلمين فى فترتين متقاربتين هما « العودة للمنزل » لهال اشبى ١٩٧٩ و« مولود فى الرابع من يوليو » لأوليفر ستون ١٩٨٩ . إلا أن فيلم « سفر الرؤيا الآن » لكوبولا كان هو الأكثر عنفا ، وإدانة للأمريكيين ، وحكى عن ضباط أمريكيين يتعاطفون مع الأعداء . لذا يجب التخلص منهم ، ورغم ذلك فان الكاميرا لم تقم بتقريب صورة الفيتناميين الذين اعتبرهم الفيلم ضحايا للحرب .

وفى مقابل العديد من الأفلام المضادة لحرب فيتنام - وهى أيضا للتذكرة منتجة بعد انتهاء الحرب - فان السينما الأمريكية حاولت أن تصنع أمجاداً من الأوهام ، ففى فيلم « رامبو » لجورج بات كوزماتوس تخيل السيناريو أن هناك أسرى أمريكيين ، ينالون التعذيب على أيدى الفيتناميين ولابد من إرسال رامبو كى يحررهم . وقد مثل هذا الفيلم صورة متكررة دوما فى أفلام الحرب الأمريكية ، فنحن أمام قانون « الوسترن » حيث إنه بدلا من أن يمتطى البطل حصانا لنشر عدالته ، إذ هو يركب طائرة أو مدرعة للانتقام .

وفى الجـزء الثـالث من « رامـبـو » رأينا هذا المحـارب الأمـريكى الخـارق ، يذهب إلى أفغانستان لمناصرة المجاهدين المسلمين ضد الاحتلال السوفيتى ، فقتل منهم الكثيرون ، وظهر الجنود الروس هنا أغبياء جبناء ، يستحقون مايلحق بهم من هزائم ، والغريب أن السينما الأمريكية ، لم تقدم حتى الآن فيلما عن التدخل الأمريكى فى أفغانستان عام ٢٠٠٢ ربما لأن الأمـور لم تتبلور بعـد ، لكن لاتزال هناك أفلام عديدة ترى أن الأسيويين أشرار بالفعل ، ومنهم الكوريون والشماليون فى فيلم « مت فى يوم آخر» وهو آخر أفلام سلسلة جيمس بوند ، ولايمكن اعتباره من سينما الحرب ، لكن المعارك الأخيرة فى الفيلم تجزم أننا أمام هذا النوع من السينما ؟

إذن ، فالسينما الأمريكية ذهبت إلى أراض يحارب فيها الجنود ، حتى وإن لم يتم ذلك فى الواقع ، وصورت الهنود كمحاربين جبناء فى فيلم « المحارب الأخير » ١٩٦٦ بطولة بول براينر وحاربت مهربى الأفيون فى فيلم « الخشخاش أيضا زهرة » الذى أخرجه تيرنس يونج عام ١٩٦٧ ، وهناك حرب أخرى ضد السلطات الماليزية فى فيلم « رانجون » إخراج جون بورمان ١٩٩٤ ، باعتبار أن هذه السلطات ضد حقوق الإنسان .

ولم تخل منطقة من العالم من أن تكون أرضا خصبة للعداء ضد أمريكا ففى فيلم « تشى » من إخراج ريتشارد فلايشر ، رأينا أن العدو الأول لأمريكا فى أمريكا اللاتينية هو جيفارا ، وصديقه كاسترو ، اللذان نقلا الثورة من كوبا إلى نيكاراجوا . وبدا الثائر هنا شخصاً أنانياً ، مليئاً بالأمراض النفسية ، يهوى القتل ، وسفك الدماء ، ولذا لابد من أن يتخلص منه الأمريكيون ، وفى فيلم « برهان الحياة .. » إخراج تايلور ماكفورد ٢٠٠٠ ، فـأن السينما الأمريكية تعاملت مع ثوار نيكاراجوا على أنهم عصابات تقوم باختطاف مهندس أمريكى ، ليس لكى يكون رهينة ، بل لطلب فدية مالية ، وكأن السينما الأمريكية ترى أن كل من هو « ضد» أمريكا لايتعدى أن يكون رجل عصابات يجب التخلص منه ، والثائر هنا ، لايخرج فى ملامحه العامة عن سمات الجندى اليابانى السابق الإشارة إليها .

تبقى الإشارة إلى العرب ، فى العديد من الأفلام الحربية الأمريكية ، ففى الأفلام التى لاتنتمى إلى سينما الحرب هناك الكثير من الأفلام التى كشفت أن المنظور الأمريكى لنا ، يضعنا فى أدنى السلم البشرى ، فى أفلام عديدة دارت أحداثها فى السعودية « الهروب من الظهران» ١٩٦١ ، وسوريا « الرجل المثالى » ١٩٧٧ و « لورانس العرب» ١٩٦١ ، ومصر« أبو الهول» ١٩٨١ ، والمغرب « الرياح والأسد » ١٩٧٥ ولبنان « جريمة فى بيروت»

١٩٦٥.

لكن فى أفلام الحرب ، فان العرب لايتعدوا أن تكون لهم نفس صفات اليابانى ، حسب منظورهم ، فهم فى فيلم « الرياح والأسد » لجون ميلوس همجيون ، حسيون ، وهم غالباً من الطوارق فى أفلام عديدة يقومون بالهجوم على الأمريكيين ، يطلقون صراخات لاتختلف كثيراً عما كان يفعله الهنود الحمر، ويعيشون فى البرارى ، ولايعرفون سوى السيوف ، والأسلحة البدائية ، يتسمون بعدوانية ملحوظة ، وهناك أفلام عربية عديدة تدور أحداثها فى الشرق الأوسط ، أنتجها الأمريكيون لحساب الصراع العربى الإسرائيلى ، تم فيها تمجيد الجيش الإسرائيلى ، ومعاونيه من القادة الأمريكيين ، وقد بدا هذا واضحاً فى فيلم « ظل العملاق » لملفين شافلون عام ١٩٦٦ ، الذى يدور حول قائد أمريكى وقف إلى جانب الجيش الإسرائيلى فى حربه ضد القوات العربية عام ١٩٤٨ ، وكان مشهد مصرعه فى النهاية أقرب إلى الشهيد الذى يقدم حياته فداء لرسالة وطنية ، وقد صور هذا الفيلم ، الذى قامت ببطولته مجموعة كبيرة من نجوم السينما ، العديد من المعارك الحزبية بين العرب وإسرائيل ، ومعاونيها من الأمريكيين ، جسدها كل من كيرك دوجلاس ، وفرانك سيناترا ، وجون وايم وبول براينر ، وآخرين .

كما أن هناك أفلاما كثيرة عن هذه الحروب منها « جوديث » ١٩٦٧ بطولة صوفيا لورين ، وهناك أفلام فيها حروب ضد ليبيا ، منها فيلم « النسر الحديدى» الجزء الثانى بطولة لوى جوسيت ، ومنها فيلم « الطلقة الساخنة» ١٩٨٧ الذى يصور بشكل كوميدى ، حربا أمريكية ضد العراق ، وغزوها من قبل القوات الأمريكية.

انها أيديولوجية سينمائية خاصة بالسينما الأمريكية ، يرى فيها السينمائيون ، أن كل « العالم » غالبا هم أعداء أمريكا ، وأن هؤلاء الأعداء لابد أن يتسموا بصفات سلبية ، بينما الجندى الأمريكى يحمل جميع سمات الفضيلة على المستوى الانسانى ، والمتطورة على المستوى التقنى والعتاد ، لذا ، فان الهزيمة يجب أن تلحق بهؤلاء الأعداء « ال» بالغى الرداءة » وأن يكون النصر ثمنا للأمريكيين ، دافعى الضرائب التى تمول هذه الأفلام . وإذا كان هذا هو قانون الإنتاج السينمائى ، إنه بفلوسك يمكنك أن تفعل ماتشاء ، فان من حق الشعوب التى تصور بهذه الطريقة أن تنتج أفلاما مضادة ، أو تمنع عرض هذه الأفلام ، لكن الإعلام الأمريكى نفسه يقف بالمرصاد ، لكل من يعارض ، وكأنه ليس من حقك أن تتألم.

ملف

أمريكا : الراديوم ومارى كورى

أحمد الصاوى محمد

فى صباح من أيام شهر مايو ١٩٢٠ : أدخلت سيدة إلى قاعة الانتظار بمعهد الراديوم ، وهى مسز وليام براون ميلونى "Mrs . w.B . Meloney" تتولى تحرير مجلة كبيرة فى نيويورك . وسألت السيدة الخادم التى فتحت لها الباب ، برجفة ، مشفقة من أن تكون مدام كورى قد نسيت الموعد الذى حددته لها ! ...

هى تنتظر هذا الموعد منذ سنوات ، لأن حياة مدام كورى وعملها ، كانا يبهرانها ولما كانت هذه المرأة المثالية الأمريكية ، هى فى الوقت نفسه ، صحيفة كبيرة ، فقد بذلت جهوداً مضنية للتقرب من معبودتها . وأوصلت إليها ، على يد عالم طبيعى من أصدقائها ، رسالة قالت لها فيها : إنها تتمنى ، منذ عشرين عاماً لو حدثتها بضع دقائق !

وفى اليوم التالى ، استقبلتها مارى فى معملها ، فكتبت مسز ميلونى هذا الوصف :

« .. فتح الباب ، ورأيتها داخلة : امرأة شاحبة ، حيية ، ذات وجه حزين ، مارأيت فى حياتى وجها أشد منه حزنا .. وكان عليها ثوب قطني أسود ! .. وكان محياها الساحر ، الصبور ، الحنون ، يعبر عن ذلك الذهول والشرود الذى خص به البحاث . فشعرت فجأة ،

بأنني متطفلة على جوها ، واغلة فى وقتها !

وزاد خجلي على خجل مدام كورى . فمنذ أكثر من عشرين عاما وأنا صحفية محترفة ، صناعتى السؤال ، لكننى مع ذلك لم أجد سؤالا أوجهه إلى هذه المرأة العزلاء ، المرتدية ثوبا من قطن أسود ! .. فحاولت أن أبين لها أن الأمريكيات مهتمات بعملها العظيم ، وحاولت أن أعتذر لها عن تطفلى على وقتها الثمين ولكى تسرى عنى مدام كورى ، بدأت الكلام عن أمريكا . فقالت :

– أن أمريكا تملك نحو خمسين جراماً من الراديوم : أربعة فى بلتيمور ، وستة فى دنفر ، وسبعة فى نيويورك .

ومضت تعدد ، مسمية مكان كل ذرة . فسألتها :

– وفى فرنسا ؟

– معملى يملك أكثر قليلا من جرام واحد !

– أليس عندك سوى جرام من الراديوم ؟

– أنا؟ .. أنا ليس عندى شئ مطلقا! .. فهذا الجرام ملك معملى ...

فأشرت إلى حقوق الاكتشاف ، والفوائد التى كانت تجنيها مدام كورى من ورائه ، فتجعل منها أغنى النساء ، فقالت بهدوء :

– لايجوز أن يغنى الراديوم أحدا . هو عنصر ، فهو ملك لكل الناس ..

فاندفعت فى سؤالها :

– وإذا كان لك أن تختارى من هذا العالم بأسره شيئا ، فما يكون هذا الشئ؟ وكان سؤالا غبيا .. ولكنه كان سؤالا مقدرا ..

ففى هذا الأسبوع عرفت أن سعر الجرام من الراديوم فى السوق التجارية هو : مئة ألف دولار (١٠٠,٠٠٠) كما عرفت أن معمل مدام كورى ، مع أنه بناء جديد ، لايملك الوسائل الكافية ، وأن الراديوم الموجود به موقوف على علاج المرضى ...» .

فحدث ، ولاحرج ، عن دهشة هذه الأمريكية المثقفة . فهى قد زارت معامل الولايات المتحدة الفخمة ، مثل معامل أديسون التى تشبه قصراً فخماً . وليس معهد الراديوم هذا بجانبها ، وإن كان جديداً إلا أنه بناء متواضع ، بائس ، على نسق الأبنية الجامعية الفرنسية . وكانت مسز ميلونى تعرف أيضاً مصانع بتسبرج التى يحضرون فيها أملاح الراديوم ، بكميات هائلة ، يتصاعد دخان أسود من مداخنها إلى أعلى الجو ، وتجرى بينها

صفوف طويلة من العربات الحديدية المحملة بالمواد الخام ، التى يستخرج منها العنصر الثمين .

وهاهى ذى الآن فى باريس ، فى مكتب تافه الأثاث ، وجهاً لوجه ، مع المرأة التى اكتشفت الراديوم ! .. فسألتها :

– ماذا تتمنين ؟

وتجيبها مدام كورى فى رقة :

– إنى فى حاجة إلى جرام من الراديوم ، لكى أتابع بحوثى ، ولكنى لا أستطيع شراءه ، فالراديوم غال جداً علىّ ! ..

فوضعت مسز ميلونى تصميم مشروع مدهش : تريد أن يقدم بنات وطنها جرام الراديوم إلى مدام كورى . فلم تلبث . بعد أن عادت إلى نيويورك ، أن ألفت لجنة ، كان من أعضائها فطاحل العالم الجديد ، ووجهت نداء الحملة الوطنية الخاصة « باعتماد راديوم مارى كورى» marie curie radium fund.

وقبل مضى عام على زيارتها « للمرأة ذات الثوب القطنى الأسود » ، كتبت إلى مدام كورى :

(وجد المال ! .. الراديوم بين يديك !).

قدمت نساء أمريكا هذا العون الكريم ، وفى مقابله سألتها بلطف :(لماذا لاتحضرين لرؤيتنا ؟ .. إننا نريد التعرف إليك) .

فترددت مارى .. إنها دائماً تتجنب الزحام ، وهى خائفة . فكيف تتهجم على زيارة أمريكا هذه ، أولى بلاد العالم ظمأ إلى الإعلان ؟!

وحاولت مسز ميلونى أن تزيل اعتراضاتها ، واحداً بعد واحد :

– تقولين إنك لاتريدين أن تفارقى ابنتيك ؟ .. إننا ندعوهما معك . وستكون برامج الاستقبالات معقولة ، محدودة . فتعالى ! .. لتقومى برحلة جميلة ، ويقدم إليك رئيس الولايات المتحدة بنفسه جرام الراديوم فى البيت الأبيض .

تأثرت مدام كورى ، وتغلبت على مخاوفها ، وقبلت ، وهى فى الرابعة والخمسين من عمرها ، ولأول مرة فى حياتها ، التزامات رحلة طويلة رسمية .

وكانت فتاتاها أشد ماتكونان افتتاناً بهذه المغامرة ، فأعدتا العدة لها .

واضطرت إيف أمها إلى شراء ثوب أو ثوبين ، وأقنعتها بأن تترك فى باريس ثيابها

الخلقة البالية المحبوبة ! .. وخجلت فرنسا من التكريم الكبير الذى ينتظر العالمة الفذة فى الجانب الآخر من المحيط ، فمنحتها وسام اللجيون دونور ، فرفضته مارى كورى للمرة الثانية ! .. وطلبت ، بعد ذلك ، منحه لمسز ميلونى .

وظلت معتزلة فى « شقتها » الفخمة ، أفخم شقة بالباخرة « أوليمبيك » تقلقها ، ولاتمرضها ، تلك الأغوار العميقة من أوقيانوس خضم ، وتؤنسها مسز ميلونى ، الدمثة ، المتفانية ، الرقيقة الحاشية .

نيويورك : رشيقة ، جريئة ، فاتنة ، ظهرت فى ضباب جو جميل .

وجاءت مسز ميلونى تنذر مارى بأن الصحفيين ، والمصورين الفوتوغرافيين ، ومصورى السينما ، فى انتظارها ، وكان جمهور لانهاية له مكدساً على رصيف الميناء ، يترقب وصول العالمة . وكان المتطلعون يذرعون الأرض جيئة وذهابا ، منذ خمس ساعات ، قبل أن يلمحوا تلك الضيفة التى نوهت الصحف بمقدمها، وأشادت بذكرها ، بأضخم حروف فى صدرها ، مطلقة عليها اسم : « المنعمة على الجنس الإنسانى» . وكانت هناك فرق مجندة من المرشدات والتلميذات ، ووفد من ثلاثمائة امرأة ، يلوحن بالورود الحمراء والبيضاء ، يمثلن الجاليات البولونية فى الولايات المتحدة . وكانت الألوان البهيجة للرايات الأمريكية ، والفرنسية ، والبولونية ، تخفق فوق ألوف الأكتاف المتزاحمة ، والأعناق المشرئبة ، والوجوه المتطلعة ..

وأجلسوا مارى على سطح الباخرة « أوليمبيك » الأعلى ، فى مقعد كبير ، ورفعوا عنها قبعتها ، وأخذوا منها حقيبة يدها . وضج المصورون بأوامرهم ونواهيهم : « انظرى هنا ، مدام كورى ! .. أديرى رأسك إلى اليمين ! . ارفعى رأسك ! .. انظرى هنا ! .. من هنا ! .. إلى هنا! ..» بأصوات تطغى على الدوى المتواصل لأربعين آلة فوتوغرافية وسينمائية ، مصفوفة فى نصف دائرة ، مسددة ، تهدد وجهها الدهش العليل ..

***

لقد كانت مجهودات مدام كورى القاطعة فى سبيل الاعتكاف فى الظل ، قد وفقت بعض الشئ فى فرنسا ، إذ نجحت فى إقناع مواطنيها وأهليها ، بأن العالم الكبير ليس معناه : أن يكون شخصية بارزة .. ولكن ما إن وصلت إلى نيويورك حتى سقط القناع ، وظهرت الحقيقة . فاكتشفت إيرين وإيف ، بغتة . ماتمثله للكون تلك المرأة المنزوية ، التى عاشتا دائما فى ظلها ..

إن الشعوب اللاتينية تعزو إلى الأمريكان العبقرية العلمية ، وتحتفظ لنفسها ، فى غرور فريد ، باحتكار المثل الأعلى والحساسية . وهانحن أولاء قد رأينا كيف تكون المثالية العليا فى أمريكا عند قدوم مارى ، فإنهم لم يقدسوا فيها عبقريتها واكتشافها وحدهما ، وإنما قدسوا أيضا احتقارها الكسب المادى ، وتفانيها فى الحياة الذهنية ، وتذوقها للخدمة العامة.

وأفعمت شقة مسز ميلونى بالأزهار ، التى جاء بها صاحب بستان كان قد شفاه الراديوم من سرطان ، فظل يربى بشغف ، منذ شهرّين ، ورودا نادرة الوجود ، لامثيل لجمالها ، ليقدمها إلى مارى .

وعقد مجلس حربى قرر برنامج الرحلة . فكل المدن ، وكل الكليات ، وكل الجامعات الأمريكية ، تدعو مدام كورى .. وقد انهالت عليها الميداليات والألقاب الشرفية ، والدكتوراه الفخرية ، بالعشرات .

وكانت مسز ميلونى تزعم أن مدام كورى قد أحضرت معها ثوبها الجامعى ، ولم تدر أن مدام كورى ، وهى الأستاذ الوحيد من جنسها النسوى ، قد تركت للرجال فرحة هذه الزينة ! .. فاستدعوا خياطا ، على عجل ، ليفصل ثوبا جامعيا فخما فضفاضا من الحرير والقطيفة .. ومارى نافدة الصبر ، تضيق بأكمامه الواسعة ، وتضجر من ثقله ، وتشكو من لمس الحرير ، الذى يضايق أصابعها المسكينة ، التى براها الراديوم وأتلفها .

***

صبايا فى ثياب بيضاء . على طول الطرق المشمسة ، آلاف الصبايا يجرين على العشب الأخضر ، للقاء مدام كورى .. فتيات يلوحن بالرايات والأزهار ، يهتفن بالحياة ، و يرتلن الأناشيد .. تلك هى الرؤية الفاتنة ، التى كانت للأيام الأولى ، المخصصة للكليات النسوية : « سميث » ، « فاسار » ، « براين مور » ، « مونت هوليوك » .. ويالها من فكرة طيبة كريمة ، لإيناس مارى كورى بمزجها أول وصولها بهذه الشبيبة المتحمسة ، بهؤلاء التلميذات ، مثلها !..

ومرت مندوبات هذه الكليات نفسها ، بعد أسبوع من ذلك ، فى قاعة كارنيجى بنيويورك ، بمناسبة المظاهرة الهائلة التى أقامتها جمعية النساء الجامعيات . فانحنين أمام مارى ، وأخذن يقدمن إليها تارة زنبقة فرنسا ، وتارة وردة « أمريكان بيوتى » ..

فى حضرة النخبة المختارة من الأساتذة الأمريكان ، وسفيرى فرنسا وبولونيا ، و«

إينياس بادرفسكى » الموسيقار العالمى . الذى جاء يصفق لرفيقة الأيام الخالية ، التى كانت تستمع إليه على البيانو فى شقة برونيا بشارع ألمانيا ، فى حى المذبح ، وذهبت مرة فعمرت صالته الخالية مع المعمرين (١)

وتقبلت مدام كورى ألقاباً ، وجوائز ، وميداليات ، وتقبلت إكراماً فائقاً ، هو : « حرية مدينة نيويورك » .

وفى حفلات الغداة وبعد الغداة ، حيث اجتمع ثلاثة وسبعون وخمسمائة من ممثلى الجمعيات العلمية الأمريكية ، فى « ولدورف أستوريا » لتكريم مارى ، كانت هى تترنح من التعب . وبين هذه الجماهير القوية ، المتحمسة ، المتراصة ، الصاخبة ، وبين امرأة واهنة، غادرت حياة الدير منذ قليل ، كان العراك غير متكافئ .. لقد داخت مارى من الضجة ، والهتافات ، والنظرات الموجهة إليها ، وهى لا عداد لها ، كذلك من العنف الذى كان يتدافع به الجمهور ، ويدفعها ، لكى يقطع عليها الطريق ويشاهدها ! .. فكانت تخشى أن تهرس فى إحدى هذه الدوامات المروعة ، ونفذت إليها غمرة الزحام امرأة مهووسة فلم تلبث أن سحقت يدها وهى تصافحها shake hand بعنف شديد فاضطرت العالمة إلى أن تقضى بقية رحلتها ويدها المهشمة مربوطة مشدودة إلى عنقها : جريحة المجد ! .

***

هاهو ذا اليوم العظيم « تحية العبقرية .. حفل مشهود فى البيت الأبيض ، يكرم امرأة مشهورة » .. « ٢٠ مايو ١٩٢١ » فى واشنطون قدم الرئيس هاردنج إلى مدام كورى جرام الراديوم فى القاعة الشرقية ، التى ازدحم فيها الدبلوماسيون ، وكبار الموظفين ، ورجال القضاء ، والجيش ، والبحرية ، وممثلو الجامعة.

الساعة الرابعة. فتح الباب على مصراعيه ، لدخول الموكب : مسز هاردنج على ذراع مسيو جوسران : سفير فرنسا . ثم مدام كورى على ذراع الرئيس هاردنج . ثم مسز ميلونى وريرين وإيف كورى ، وسيدات « لجنة مارى كورى » .

وبدأت الخطب . وكان آخرها خطاب رئيس الولايات المتحدة ، يتوجه به فى مودة :

« إلى المخلوقة النبيلة ، إلى الزوجة الوفية ، إلى الأم الحنون ، التى أدت كل فروض المرأة ، رغم عملها الساحق » .

ويقدم إلى مارى لفافة من البرشمان ، مربوطة بشريط مثلث الألوان ، وتعلق فى عنقها قلادة من الحرير المتموج ، يتدلى منها مفتاح من الذهب الخالص : مفتاح خزانة جرام

الراديوم (٢) !.

وأصغوا فى خشوع لكلمات الاعتراف بالجميل . التى نطقت بها مارى ، ثم فى لجة من الفرح ، مر المدعوون فى الغرفة الزرقاء أمام العالمة ، وكانت جالسة على كرسى ، تبتسم فى صمت ، لأولئك الذين يتقدمون نحوها ، واحداً بعد واحد . وكانت كريمتاها تصافحان المدعوين نيابة عنها .

وظهرت الصفحات الأولى من الصحف ، تعلن بحروف ضخمة « مكتشفة الراديوم تتلقى من الناس ، وبخاصة أصدقائها الأمريكان كنزاً لايقدر بمال ».

وماكان أشد دهشة الصحفيين ، حين علموا بأن مارى كورى ، عندما قرأت عشية الحفلة وثيقة الهبة ، رفضت بنداً يقول بأن الهبة لها ! قائلة :

– لابد من تغيير هذا البند ، فالراديوم ، الذى تقدمه لى أمريكا ، إنما يجب أن يكون دائماً ملكاً للعلم ، لا أستخدمه ، ماعشت ، إلا فى الشئون العلمية . إذ لو أننى مت ، انتقل الراديوم ، بهذا البند الواجب تغييره ، على ابنتى . وهذا مستحيل ، فإنى أريد أن أهبه إلى معملى . فاستدعوا لنا محامياً ! .

فاستمهلها مسز ميلونى ، وهى مبغوتة شيئاً ما ، راجية تأجيل هذه الشكليات للأسبوع القادم . فقالت مارى :

– لا الأسبوع القادم ، ولا الغد ، بل هذا المساء . فإن وثيقة الهبة ستصبح نافذة ، وقد يحضرنى الموت خلال ساعات ! ...

فبحثوا حتى وجدوا بصعوبة ، فى تلك الساعة المتأخرة ، أحد رجال القانون . ووضعوا البند الإضافى ، الذى أرادته مارى . فوقعته فى التو !

***

وتوالت ضروب الآلاء والتكريم ، والألقاب الجامعية الفخرية ، وتبودلت الهدايا العلمية .. غير أن الصحفيين الأمريكان . لم يلبثوا أن اتهموا بلادهم بأنها ضربت على امرأة مسنة رقيقة ، ضريبة من التجارب والمتاعب . فوق ماتحتمله قواها . فأعلنت جريدة بحروف كبيرة:

إسراف فى الضيافة

« إن النساء الأمريكيات قد دللن على فطنة فائقة بمساعدتهن للعالمة . ولكن قد يوجه إلينا النقد المر لأننا قد جعلنا مدام كورى تدفع ثمن هديتنا من ذات لحمها وعظمها ، لمجرد إرضاء كبريائنا ».

وفى صحيفة أخرى ترى هذا الرأى الجرئ : « إن أى مدير « سيرك » أو « موزيك هول» ، كان يقدم لمدام كورى مبلغاً أكبر بكثير من ثمن جرام الراديوم ، فى نظير نصف هذا الجهد »! .. أو : « لقد قتلنا ، أو كدنا نقتل يوماً ما ، المارشال جوفر . من فرط حماستنا .. فهل ترانا سنقتل مدام كورى ؟! ».

فألغيت الحفلات كلها ، اللهم إلا التى لاغنى عنها مطلقاً لما لها من شأن . وكانت مع ذلك كفيلة بأن تضنى أشد الرياضيين قوة وجبروتاً ! .. : .

وفى ٢٨ مايو ، بنيويورك ، أصبحت مدام كورى دكتوراً فخرياً لجامعة كولومبيا الشهيرة . وفى شيكاغو أعلنت عضويتها الشرفية بالجامعة . وتلقت ألقاباً فخرية فى ثلاثة استقبالات : الأول وضع فيه ، حولها وحول كريمتها ، حبل يفصل بينهن وبين الجماهير ، التى تمر فى صفوف أمامهن . والثانى رتلت فيه الأناشيد الوطنية : الفرنسى ، ثم الأمريكى ، ثم البولونى .. واختفت مارى تقريبا وراء تلال الأزهار التى ركمها المعجبون بها عند قدميها ..

وكان آخر استقبال يفوق فى حرارته كل ماسبقه : فقد جرى فى الحى البولونى بشيكاغو لجمهور بولونى كله . ولم تكن العالمة هى التى يهتف لها أولئك المهاجرون ، وإنما كان رمز الوطن البعيد .. رجال ونساء يذرفون الدموع ، يحاولون تقبيل يدى مارى ، أو لمس طرف ثوبها ...

وفى ١٧ يونيه ، اعترفت مدام كورى للمرة الثانية بغلبها ، فقطعت شوط مجدها . فإن ضغط دمها قد هبط هبوطا مزوعاً ، مما أقلق الأطباء : فاستراحت حتى استردت قواها .. وذهبت على بوسطن ونيوهافن ، وجامعات « ولسلى» و« بيل» و« هارفارد » ، و« سيمونز » ، و« رادكليف » .

وفى ٢٨ يونيه أبحرت على « الأوليمبيك » ، حيث وجدت غرفتها غاصة بالبرقيات ، مختنقة بسلال الزهور .

وحل محل اسمها ، فى صدر الصحف : اسم «ن نجم» آخر ، جاء من فرنسا .. إذ كان الملاكم جورج كاربنتيه carpentier الذى سبقته شهرة مستفيضة ، قد وصل إلى الولايات المتحدة . وما أشد خيبة أمل الصحفيين أن لم يستطيعوا أن يظفروا من مدام كورى بأى تكهن عمن تتوقع له الغلبة فى ملاكمته مع دمبسى ! ..

***

مارى متعبة جداً ، ومسرورة جداً ، فى وقت واحد . فها هو ذا الراديوم يغادر أمريكا

معها على الباخرة ، وراء خزانات ضخمة من الفولاذ ، تجعله في مأمن إلى الشاطئ .. وهذا الجرام يحمل على التفكير العميق في مهمة ماري كوري . فقد اضطرت ، للحصول على هذا القدر الضئيل ، إلى أن تعبر المحيطات . وأن تتسول في طول قارة وعرضها .. وهنا يخطر ببال الإنسان عدة أسئلة : كيف تقف مدام كوري هذا الموقف ، مع أنها لو كانت قد وضعت توقيعاً بسيطاً فيما مضى ، على شهادة تسجيل الاكتشاف ، لتبدل الحال غير الحال . ألم يكن في مقدور ماري كوري الغنية أن تهب لبلادها المعامل والمستشفيات؟! أو لم تكن عشرون سنة كفاحاً ، ومتاعب ، ومشقات ، خليقة بأن تحمل ماري على الأسف ، بله الندم ؟! أو لم تكن كافية لإقناعها ، بأنها باحتقارها الثراء وانصرافها عنه قد ضحت بنفسها ، وبتقدم عملها ، وازدهار علمها ، من أجل هواجس وأوهام ، وأضغاث أحلام ؟!.

هوامش :

١) نشرت « الأهرام » الغراء في ١٥ يناير ١٩٤٣ ، برقية لمراسلها الخاص بنيويورك تقول : « يعد المستر بادرفسكي في طليعة عازفي البيانو في هذا القرن ، واكتسب من عزفه أكثر مما اكتسب أي عازف آخر . ونشرت مجلة « فاريتي» للمسرح والسينما والراديو : إن مجموع ما اكتسبه بادرفسكي بلغ مليونا ومائتين وخمسين ألف جنيه استرليني !..» .

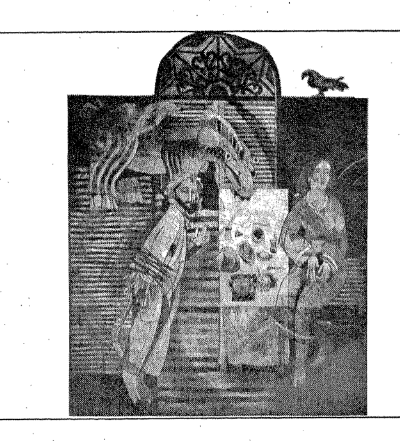
٢) في خريف سنة ١٩٢٠ : ذهب إلى ولاية كولورادو الأمريكية جيش من العمال ، وقصدوا إلى منطقة قاحلة في جنوبها ، لينقبوا فيها عن تبر معين ، وكانوا قد بحثوا ، في مختلف الولايات المتحدة الأمريكية ، عن هذا التبر النفيس ، ولم يظفروا به ، لذلك اضطر زعيمهم إلى الاكتفاء بنوع من الرمل ، يكثر في صحاري كولورادو القاحلة ، يدعى « كارتوتيت» فأخذ رجاله ، وكانوا أكثر من ثلاثمائة ، يشتغلون ليل نهار في جميع أطنان منه ، ثم نقلوها في صحاري لاتخترقها طرق ما ، مسافة ١٨ ميلا ، إلى أقرب مكان فيه ماء ، حيث عنوا بتشييد معمل خاص لغسل هذا الرمل وتنقيته . عنا عولجت خمسمائة طن منه معالجة كيميائية ، حتى بقي منها مائة طن فقط ، ومابقي سحق حتى صار مسحوقاً دقيقا . ثم وضع في أكياس ، نقلت بسكة الحديد ، إلى بلدة تدعى بلاسرفل . ثم شحنت الأكياس في مركبات شحن خاصة مسافة ٢٥٠٠ ميل إلى بلدة تدعى كانونزبرج ، بولاية بنسلفانيا ، في الشمال الشرقي المتوسط من الولايات المتحدة الأمريكية ، وفي كانونزبرج عهد إلى مائتي

رجل في تحويل هذه الأطنان من المسحوق الناعم إلى بضع مئات من الأرطال فقط ، مستعملين مقادير كبيرة من الماء في غسل المسحوق ، ثم معالجته كيميائية وأحماض ، لاستخراج كنز ثمين منه ، لم يضيع الرجال ذرة واحدة منه ، على كثرة عمليات الغلي والتصفية والتبلور . وانقضت أشهر ، فإذا الباقي من ٥٠٠ طن ، من رمل كولورادو ، هو مقدار يسير جدا ، أرسل إلى معامل البحث في شركة بتسبرج الكيميائية ، بحراسة حرس خاص ، هنا في المعامل الكيميائية . أجريت العمليات الأخيرة لاستخراج بضع بدورات من ملح معين . وقد تم استخراجها بعد سنة كاملة من جمع الرمل من صحارى كولورادو ، وأنفق عشرون ألف جنيه ، فكانت تلك البلورات أثمن مادة معروفة على سطح الأرض ، أثمن من الذهب ،مائة ألف ضعف ؟ .. ثم وضعت هذه المادة في أنابيب صغيرة من الرصاص . وحفظت الأنابيب في صندوق فولاذى كثيف الجدران ، مبطن بألواح كثيفة من الرصاص ، ثم وضع الصندوق الفولاذى في صندوق آخر من خشب « المغنة» المصقول ، وهذا حفظ في خزانة متينة . انتظارا لقدوم زائر كريم من فرنسا ..

وفي ٢٠ مايو سنة ١٩٢١ وقف رئيس الولايات المتحدة الأمريكية . في ردهة الاستقبال في البيت الأبيض ، يحف به سفير فرنسا ، ووزير بولونيا المفوض . وأعضاء وزارته . ورجال القضاء ، وأكبر المشتغلين بالعلم . ووقفت أمامه سيدة نحيفة البنية ، وديعة المنظر . مرتدية ثوب أسود ، ثم خاطبها الرئيس فقال :« كان من حظك أنك قمت بخدمة خالدة للإنسانية ، ولقد عهد إلى أن أقدم لك هذا القدر الضئيل من الراديوم . فنحن مدينون لك بمعرفتنا له وملكنا إياه . لذلك نرفعه إليك واثقين من أنه ، وهو في حيازتك لابد من أن يكون وسيلة لتوسيع نطاق العلم . وتخفيف آلام الناس » ..

تلك السيدة كانت مدام كورى .

« أساطين العلم الحديث » .



قبر من أجل نيويورك

شعر : أدونيس

١

حتى الآن ، ترسم الأرض إجاصة

أعنى ثدياً

لكن ، ليس بين الثـدى والشـاهدة إلا

حيلة هندسية :

نيويورك

حضـارة بأربع أرجل ، كل جـهـة قـتل

وطريق إلى القتل ،

وفى المسافات أنين الغرقى ؛

نيويورك ،

امرأة – تمثال امرأة

فى يد ترفع خرقة يسميها الحرية ورق

نسميه التاريخ

وفى يد تخنق طفلة اسمها الأرض

نيويورك ،

جسد يلون الإسفلت . حول خاصرتها

زنار رطب ، وجـهها شبـاك مغلق .. قلت :

يفتحه وولت ويتمان – « أقول كلمة السر

الأصلية » – لكن لم يسمعها غير إله لم يعد

فى مكانه . السجناء ، العبيد ، اليائسون ،

اللصوص ، المرضى يتدفقون من حنجرته ،

ولافتحة ، لاطريق . وقلت جسر بروكلين !

لكنه الجسر الذى يصل بين ويتمـان وول

ستريت ، بين الورقة – العشب والورقة –

الدولار ...

نيويورك – هارلم ،

من الآتى فى مـقـصلة حـرير ، من

الذاهب فى قبر بطول الهدسون ؟ انفجر

ياطقس الدمع ، تلاحمى يا أشياء التعب .

زرقة ، صفرة ، ورد ، ياسمين والضوء

يسن دبابيسه ، وفى الوخز تولد الشمس ،

هل اشتعلت أيها الجرح المختبئ بين الفخذ

والفخذ ؟ هل جاءك طائر الموت وسمعت

آخر الحشرجة ؟ حبل ، والعنق يجدل الكآبة

وفى الدم سويداء الساعة ..

نيويورك – ماديسون – بارك افينيو –

هارلم ،

كسل يشبه العمل ، عمل يشبه الكسل .

القلوب محشوة إسفنجاً والأيدى منفوخة

قصبـاً . ومن أكداس القذارة وأقنعة

الامبايرستيت ، يعلو التاريخ روائح تتدلى

صفائح صفائح :

ليس البصر أعمى بل الرأس ،

ليس الكلام أجرد بل اللسان .

نيويورك – وول ستريت – الشارع ١٢٥

– الشارع الخامس

شبح ميدوزى يرتفع بين الكتف والكتف . سوق العبيد من كل جنس . بشر يحيون كالنبات فى الحدائق الزجاجية بائسون غير منظورين يتغلغلون كالغبار فى نسيج الفضاء – ضحايا لولبية .

الشمس مأتم

والنهار طبل أسود



هنا ،

فى الجهة الطحلبية من صخرة العالم ، لايرانى إلا زنجى يكاد أن يقتل أو عصفور يكاد أن يموت ، فكرت :

نبتة تسكن فى أصيص أحمر كانت تتحول وأنا أبتعد عن العتبة ، وقرأت :

عن فئران فى بيروت وغيرها ترفل فى حرير بيت أبيض ، تتسلح بالورق وتقرض البشر ،

عن بقايا خنازير فى بستان الأبجدية تدوس الشعر ،

ورأيت :

أينما كنت – بتسبورغ (انترناشينال بويترى فورم) ، جون هوبكنز (واشنطن) ، هارفارد (كامبردج ، بوسطن) ، آن أربر (ميشيغن ، ديترويت) ، نادى الصحافة الأجنبية ، النادى العربى فى مقر الأمم المتحدة (نيويورك) برنستون ، تمبل (فيلادلفيا).

رأيت

الخريطة العربية فرساً تجرجر خطواتها والزمن يتهدل كالخرج نحو القبر أو نحو الظل الأكثر عتمة ، نحو النار المنطفئة أو نحو نار تنطفئ ، تكتشف كمياء البعد الآخر فى كركوك الظهران وماتبقى من هذه القلاع فى أفراسيا العربية . وهاهو العالم ينضج بين أيدينا . هه ! نهيئ الحرب الثالثة ، ونقيم المكاتب الأولى والثانية والثالثة والرابعة لنتأكد :

١– فى تلك الناحية حفلة جاز ،

٢– فى هذا البيت شخص لايملك غير الخبر .

٣– فى هذه الشجرة عصفور يغنى .

ولنعلن :

١– الفضاء يقاس بالقفص أو بالجدار ،

٢– الزمن يقاس بالحبل أو بالسوط ،

٣– النظام الذى يبنى العالم هو الذى يبدأ بقتل الأخ ،

٤– القمر والشمس درهمان يلمعان تحت كرسى السلطان ،

ورأيت

أسماء عربية فى سعة الأرض أكثر حنواً من العين ، تضئ لكن كما يضيئ كوكب مشرد « لا أسلاف له وفى خطواته جذوره ..»

هنا ،

فى الجهة الطحلبية من صخرة العالم أعرف ، أعترف . أذكر نبتة أسميها الحياة أو بلادى ، الموت أو بلادى – ريحاً تجمد كالملاءة ، وجهاً يقتل اللعب ، عيناً تطرد الضوء ، وأبتكر ضدك يابلادى ،

أهبط فى جحيمك وأصرخ :

أقطر لك إكسيراً ساماً وأحييك ،

وأعترف : نيويورك ، لك فى بلادى الرواق والسرير ، الكرسى والرأس . وكل شئ للبيع : النهار والليل ، حجر مكة وماء دجلة . وأعلن : مع ذلك تلهثين – تسابقين فى فلسطين ، فى هانوى ، فى الشمال والجنوب ، الشرق والغرب ، أشخاصاً لاتاريخ لهم غير النار ،

وأقول : منذ يوحنا المعمدان ، يحمل كل منا رأسه المقطوع فى صحن وينتظر الولادة الثانية.

تفتتى ياتماثيل الحرية ، أيتها المسامير المغروسة فى الصدور بحكمة تقلد حكمة الورد . الريح تهب ثانية من الشرق ، تقتلع الخيام وناطحات السحاب . وثمة جناحان يكتبان :

أبجدية ثانية تطلع فى تضاريس الغرب ،

والشمس ابنة شجرة فى بستان القدس .

هكذا أضرم لهبى . أبدأ من جديد ، أشكل وأحدد :

نيويورك ،

امرأة من القش والسرير يتأرجح بين الفراغ والفراغ ، وهاهو السقف يهترئ : كل كلمة إشارة سقوط ، كل حركة رفش أو فأس . وفى اليمين واليسار أجساد تحب أن تغير الحب النظر السمع الشم اللمس والتغير – تفتح الزمن كبوابة تكسرها وترتجل الساعات الباقية .

الجنس الشعر الأخلاق العطش القول الصمت وتنفى الأقفال .

قلت : أغرى بيروت ،

– « ابحث عن الفعل . ماتت الكلمة » ، يقول آخرون . الكلمة ماتت لأن ألسنتكم تركت عادة الكلام إلى عادة المومأة.الكلمة ؟ تريدون أن تكتشفوا نارها ؟ إذن ، اكتبوا . أقول اكتبوا ، ولا أقول مومئوا ، ولا أقول انسخوا . اكتبوا – من المحيط إلى الخليج لا أسمع لساناً ، لاأقرأ كلمة . أسمع تصويتاً . لذلك لا ألمح من يلقى ناراً .

الكلمة أخف شئ وتحمل كل شئ .

الفعل جهة ولحظة ، والكلمة الجهات كلها الوقت كله . الكلمة – اليد ، اليد – الحلم .

أكتشفك أيتها النار ياعاصمتى ،

أكتشفك أيها الشعر ،

وأغرى بيروت . تلبسنى وألبسها . نشرد كالشعاع ونسأل : من يقرأ ، من يرى ؟ الفانتوم لدايان والنفط يجرى إلى مستقره . صدق الله ، ولم يخطئ ماو : « السلاح عامل مهم جداً فى الحرب ، لكنه غير حاسم ، الإنسان ، لا السلاح ، هو العامل الحاسم » ، وليس هناك نصر نهائى ولاهزيمة نهائية .

رددت هذه الأمثال والحكم ، كما يفعل العربى ، فى وول ستريت ، حيث تصب أنهار الذهب من كل لون آتية من الينابيع . ورأيت بينها الأنهار العربية تحمل ملايين الأشلاء ضحايا وتقدمات إلى الوثن السيد . وبين الضحية والضحية يقهقه البحارة فيما يتدحرجون من كريزلر بيلدنغ ، ليعودوا إلى الينابيع .

هكذا أضرم لهبى ،

نسكن فى الصخب الأسود لتمتلئ رئاتنا بهواء التاريخ ، نطلع فى العيون السوداء المسيجة كالمقابر لنغلب الكسوف ، نسافر فى الرأس الأسود لنواكب الشمس الآتية.

٣

نيويورك ، أيتها المرأة الجالسة فى قوس الريح ،

شكلاً أبعد من الذرة ،

نقطة تهرول فى فضاء الأرقام ،

فخذاً فى السماء وفخذاً فى الماء ،

قولى أين نجمك ؟ المعركة آتية بين العشب والأدمغة الالكترونية . العمر كله معلق على جدار ، وهاهو النزيف . فى الأعلى رأس يجمع بين القطب والقطب ، فى الوسط آسيا ، وفى الأسفل قدمان لجسد غير منظور . أعرفك أيتها الجثة السابحة فى مسك الخشخاش ، أعرفك يالعبة الثدى والثدى . أنظر إليك وأحلم بالثلج ، أنظر إليك وأنتظر الخريف.

ثلجك يحمل الليل ، ليلك يحمل الناس خفافيش تموت . كل جدار فيك مقبرة . كل نهار حفار أسود ،

يحمل رغيفاً أسود صحناً أسود

ويخطط بهما تاريخ البيت الأبيض :

أ–

ثمة كلاب تترابط كالقيد . ثمة قطط تلد خوذاً وسلاسل . وفى الأزقة المتسللة على ظهور الجرذان ، يتناسل الحرس الأبيض كالفطر .

ب –

امرأة تتقدم وراء كلبها المسرح

كالحصان . للكلب خطوات الملك ، وحوله
تزحف المدينة جيشاً من الدمع . وحيث
يتكدس الأطفال والشيوخ الذين يغطيهم
الجلد الأسود ، تنمو براءة الرصاص
كالزرع ، ويضرب الهلع صدر المدينة .

ج -

هارلم - برفورد ستويفنسنت : رمل من
البشر يتكاثف بروجاً بروجاً . وجوه تنسج
الأزمنة . النفايات ولائم للأطفال ،
الأطفال ولائم للجرذان .. فى العدد الدائم
لثالوث آخر : الجابى ، الشرطى ، القاضى
- سلطة الفتك ، سيف الإبادة .

د -

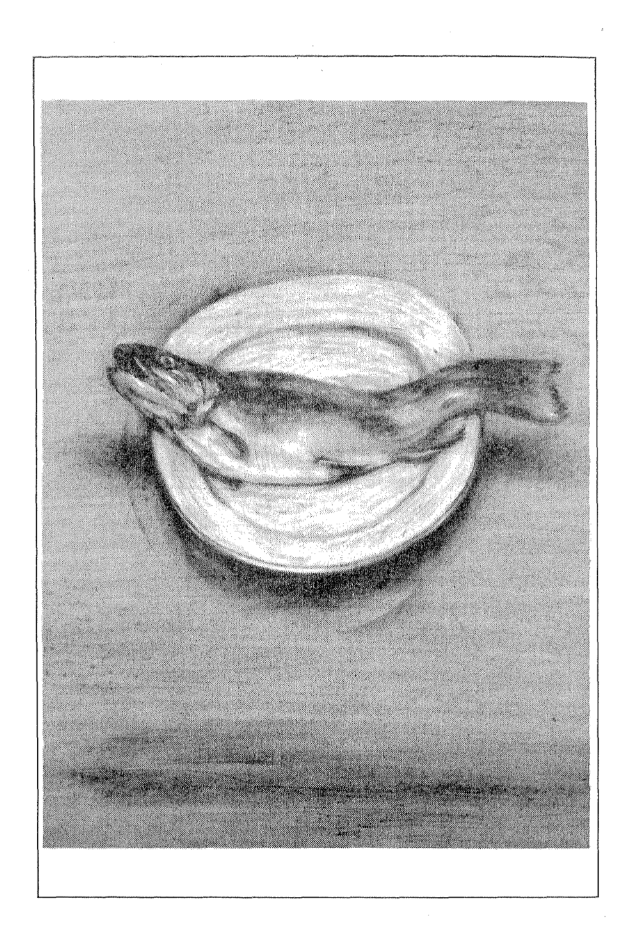
هارلم (الأسود يكره اليهودى) ،
هارلم (الأسود لايحب العربى حين
يذكر تجارة الرقيق) ،
هارلم - برودواى (البشر يدخلون
رخويات فى أنابيق الكحول والمخدرات)
برودواى - هارلم ، مهرجان سلاسل
وعصى ، والشرطة جرثومة الزمن . طلقة
واحدة ، عشر حمامات . العيون صناديق
تتموج بثلج أحمر ، والزمن عكاز يعرج .
إلى التعب أيها الزنجى الشيخ ، الزنجى
الطفل إلى التعب أيضاً وأيضا .

٤

هارلم ،
لست آتياً من الخارج : أعرف حقدك ،
أعرف خبزه الطيب . ليس للمجاعة غير
الرعد المفاجئ ، ليس للسجون غير صاعقة
العنف . ألمح نارك تتقدم تحت الأسفلت فى
خراطيم وأقنعة ، فى أكداس من النفايات
يحضنها عرش الهواء البارد ، فى خطوات
منبوذة تنتعل تاريخ الريح.
هارلم ،
الزمن يحتضر وأنت الساعة :
أسمع دموعاً تهدر كالبراكين ،
ألمح أشداقاً تأكل البشر كما تأكل الخبز
أنت المحاة لتمحو وجه نيويورك ،
أنت العاصف لتأخذها كالورقة وترميها.
نيويورك = SUBWAY +I.B.M
آتياً من الوحل والجريمة ذاهباً إلى الوحل
والجريمة .
نيويورك = ثقباً فى الغلاف الأرضى
ينبجس منه الجنون أنهاراً أنهاراً
هارلم ، نيويورك تحتضر وأنت الساعة .

٥

بين هارلم ولنكولن سنتر ،
أتقدم رقماً تائهاً فى صحراء تغطيها
أسنان فجر أسود . لم يكن ثلج ، لم تكن



ريح . كنت كمن يتبع شبحاً (ليس الوجه وجهاً بل جرح أو دمع ، ليست القامة قامة بل وردة يابسة) ، شبحاً - (هل هو امرأة ؟ رجل ؟ هل هو امـرأة - رجل ؟) يحـمل في صـدره أقواسـاً ويكمن للفضـاء . مـرت غزالة ناداها الأرض ، وظهر عصفور ناداه القـمـر . وعـرفت أنه يركض ليشـهـد بعث الهندى الأحـمر .. فى فلسطين وأخواتـها ، والفضاء شريط رصاص ، والأرض شاشة قتلى .

وشـعـرت أننى ذرة تتـمـوج نحـو الأفق الأفـق الأفـق . وهـبـطـت أوديـة تـتـطـاول وتتـوازى ، وخطر لى أن أشك فى استدارة الأرض ..

وفى البيت كانت يارا ،

يارا طرف أرض ثانيـة ونينار طرف آخر.

وضـعت نيويورك بين قوسين وسرت فى مدينة موازية . قدماى تمتلئان بالشوارع ، والسماء بحيرة تسبح فيها أسماك العين والظن وحيـوانات الغيم . وكـان الهـدسـون يرفـرف غراباً يلبس جسـد البلبل . وتقدم نحوى الفجر طفلاً يتأوه ويشير إلى جراحه. وناديت الليل فلم يجب . حـمـل سـريره واستسلم للرصيف . ثم رأيته يتغطى بريح لم أجد أرق منها غير الجدران والأعمدة .. صـرخـة ، صـرخـتـان، ثلاث .وأجـفلت نيويورك كضفدع نصف جامد يقفز فى حوضٍ بلا ماء .

لنكولن ،

تلك هى نيـويورك : تتكئ على عكاز الشـيـخـوخـة وتتنزه فى حـدائق الذاكـرة ، والأشـيـاء كلهـا تميل إلى الزهر المصنوع . وفيما أنظر إليك ، بين المرمر فى واشنطن ، وأرى من يشـبـهك فى هارلم ، أفكر : متى تحين ثورتك الآتية ؟ ويعلو صوتى : حرروا لنكولن من بيـاض المرمـر ، من نيكسـون ، وكلاب الحراسـة والصـيـد . اتركـوا له أن يقـرأ بعين جـديدة صـاحب الزنج على ابن محمد ، وأن يقرأ الأفق الذى قرأه ماركس ولينين وماوتسى تونغ .

والنفرى ، ذلك المجنون السـمـاوى الذى أنحل الأرض وسـمـح لهـا أن تسكن بين الكلمة والإشارة . وأن يقرأ مـاكان يود أن يقـرأه هـوشى منه ، عـروة ابن الورد : « أقسم جسمى فى جسوم كثيرة ..» ، ولم يعـرف عروة بغداد ، وربما رفض أن يزور دمشق . بقى حيث الصـحـراء كتف ثانية تشـاركـه حـمـل الموت . وترك لمنْ يحب المستقبل جزءاً من الشمس منقوعاً فى دم غزالة كان يناديها : حـبيبتى! واتفق مع الأفق ليكون بيته الأخير .

لنكولن ،

تلك هى نيـويورك : مـرآة لاتعكس إلا

واشنطن . وهذه واشنطن : مرآة تعكس وجهين – نيكسون وبكاء العالم . ادخلْ فى رقصة البكاء ، انهض لايزال ثمة مكان ، لايزال دور .. أعشق رقصة البكاء الذى يتحول إلى حمامة تتحول إلى طوفان . «الأرض للطوفان محتاجة ....»

قلت البكاء وعنيت الغضب . عنيت كذلك الأسئلة : كيف أقنع المعرة بأبى العلاء ؟ سهول الفرات بالفرات ؟ كيف أبدل الخوذة بالسنبلة ؟ (لابد من الجرأة لطرح أسئلة أخرىً على النبى والمصحف) ، أقول وألمح غيمة تتقلد النار ، أقول وألمح بشراً يسيلون كالدمع .

٦

نيويورك ،

أحصرك بين الكلمة والكلمة ، أقبض عليك ، أدحرجك و أكتبك وأمحوك . حارة باردة ، بين بين ، مستيقظة ، نائمة ، بين بين . أجلس فوقك وأتنهد . أتقدمك وأعلمك السير ورائى . سحقتك بعينى ، أنت المسحوقة بالرعب . حاولت أن آمر شوارعك : استلقى بين فخذى لأمنحك مدى آخر ، وأشياءك : اغتسلى لأعطيك أسماء جديدة .

كنت لا أجد فرقاً بين جسد برأس يحمل أغصاناً نسميه شجرة ، وجسد برأس يحمل خيوطاً رفيعة نسميه انساناً . واختلطت على الحجرة والسيارة ، وبدا الحذاء فى الواجهات خوذة شرطى والرغيف صفيحة توتياء .

مع ذلك ، ليست نيويورك لغواً بل كلمة . لكن حين أكتب : دمشق ، لاأكتب كلمة بل أقلد لغواً . دال ميم شين قاف .. لاتزال صوتاً ، أعنى شيئاً من الريح . خرجت مرة من الحبر ولم تعد . الزمن واقف حارساً على العتبة يسأل : متى تعود ، متى تدخل ؟ كذلك بيروت القاهرة بغداد لغو شامل كهباء الشمس ...

شمس ، شمسان ، ثلاث ، مئة ..

(استيقظ فلان وفى عينيه اطمئنان يمتزج بالقلق . يترك زوجاته وأبناءه ويخرج حاملاً بندقيته . شمس ، شمسان ، ثلاث ، مئة .. هاهو كالخيط مهزوماً ينزوى تحت نفسه . يجلس فى المقهى . المقهى يمتلئ بحجارة ودمى نسميها رجالاً ، بضفادع تتقيأ الكلام وتوسخ المقاعد . كيف يستطيع فلان أن يثور وعقله مليئ بدمه ، ودمه مليئ بالسلاسل ؟)

أسألك ، أنت من تقول لى :

أجهل العلم وأتخصص بكيمياء العرب .

٧

السيدة بروينج ، يونانية فى نيويورك . بيتها صفحة من كتاب المتوسط – الشرق . ميرين ، نعمة الله ، ايف بونفوا ... وأنا

كمن يضيع ويقول أشياء لاتقال . كانت القاهرة تتناثر بيننا ورداً يجهل الأزمنة ، وكانت الاسكندرية تختلط بصوت كفافى وسيفيريس .« هذه أيقونة بيزنطية ..» ، قالت والزمن يلتصق على شفتيها عطراً أحمر. كان الوقت يحدودب والثلج يتكئ ، (منتصف ليلة ٦ نيسان ١٩٧١)

ونهضت فى الصباح صارخاً

قبيل ساعة العودة : نيويورك !

تمزجين الأطفال بالثلج وتصنعين كعكة العصر . صوتك إكسيد ، سم مما بعد الكيمياء ، واسمك الأرق والاختناق . سنترال بارك تولم لضحاياها ، وتحت الشجر أشباح جثث وخناجر . ليس للريح غير الأغصان العارية ، ليس للمسافر إلا طريق مسدود .

ونهضت فى الصباح صارخاً : نيكسون ، كم طفلاً قتلت اليوم ؟

– « لا أهمية لهذه المسألة ! » (كالى)

– « صحيح أن هذه مشكلة . لكن أليس صحيحاً كذلك أن هذا ينقص عدد العدو ؟ » (جنرال أمريكى)

كيف أعطى لقلب نيويورك حجماً آخر ؟ هل القلب هو كذلك يوسع حدوده ؟

نيويورك – جنرال موتورز الموت ،

« سنبدل الرجال بالنار ! » (مكنمارا)

– يجففون البحر الذى يسبح فيه الثوار ، و« حيث يجعلون من الأرض صحراء ، يسمون ذلك سلاماً ! » (تاسيت)

ونهضت قبل الصباح ، وأيقظت ويتمان.

٨

وولت ويتمان ،

ألمح رسائل إليك تتطاير فى شوارع منهاتن . كل رسالة عربة ملأى بالقطط والكلاب . للقطط والكلاب القرن الواحد والعشرون ، وللبشر الإبادة :

هذا هو العصر الأمريكى !

ويتمان ،

لم أرك فى منهاتن ورأيت كل شئ . القمر قشرة تقذف من النوافذ ، والشمس برتقالة كهربائية . وحين قفز من هارلم طريق أسود فى استدارة قمر يتوكأ على أهدابه ، كان وراء الطريق ضوء يتبعثر على مدى الأسفلت ، ويغور كالزرع بعد أن يصل إلى غرينتش فيليج ، ذلك الحى اللاتينى الآخر ، أعنى الكلمة التى تصل إليها بعد أن تأخذ كلمة حب وتضع نقطة تحت الحاء (. أذكر أننى كتبت ذلك فى مطعم فايسروى بلندن ، ولم يكن معى غير الحبر . وكان الليل ينمو كزغب العصافير) .

ويتمان ،

الساعة تعلن الوقت » (نيويورك – المرأة قمامة ، والقمامة زمن يتجه إلى

الرماد)

« الساعة تعلن الوقت.» (نيويورك – النظام بافلوف ، والناس كلاب التجارب .. حيث الحرب الحرب الحرب !)

« الساعة تعلن الوقت » (رسالة آتية من الشرق . طفل كتبها بشريانه . اقرأها : الدمية لم تعد حمامة . الدمية مدفع ، رشاش ، بندقية ... جثث فى طرقات من الضوء تصل بين هانوى والقدس ، بينَ القدس والنيل) .

ويتمان ،

« الساعة تعلن الوقت » وأنا

« أرى مالم تره وأعرف مالم تعرفه » ،

أتحرك فى مساحة شاسعة من علب

تتجاور كسراطين صفراء فى محيط

من ملايين الجزر – الأشخاص ، كل

واحدة عمود بيدين وقدمين ورأس

مكسور . وأنت

« أيها المجرم ، المنفى ، المهاجر »

لم تعد إلا قبعة تلبسها عصافير لاتعرفها سماء أمريكا !

ويتمان ، ليكن دورنا الآن . أصنع من نظراتى سلماً . أنسج خطواتى وسادة ، وسوف ننتظر . الإنسان يموت ، لكنه أبقى من القمر . ليكن دورنا ، الآن . أنتظر أن يجرى الفولغا بين منهاتن وكوينز . أنتظر أن يصب هوانغ هو حيث يصب الهدسون . تستغرب ؟ ألم يكن العاصى يصب فى التيبر ؟ ليكن دورنا الآن . أسمع رجة وقصفاً . وول ستريت وهارلم يلتقيان – يلتقى الورق والرعد ، الغبار والعصف . ليكن دورنا ، الآن . المحار يبنى أعشاشه فى موج التاريخ . الشجرة تعرف اسمها . وثمة ثقوب فى جلد العالم ، شمس تغير القناع والنهاية وتنتحب فى عين سوداء . ليكن دورنا ، الآن . نقدر أن ندور أسرع من الدولاب ، أن نحطم الذرة ونسبح فى دماغ إلكترونى باهت أو متلألئ ، فارغ أو مليئ ، وأن نتخذ من العصفور وطناً . ليكن دورنا ، الآن . ثمة كتاب أحمر صغير يصعد . لا الخشبة التى اهترأت تحت الكلمات بل هذه التى تتسع وتنمو ، خشبة الجنون الحكيم ، والمطر الذى يصحو لكى يرث الشمس . ليكن دورنا ، الآن . نيويورك صخرة تتدحرج فوق جبين العالم . صوتها فى ثيابك وثيابى ، فحمها يصبغ أطرافك وأطرافى ... أستطيع أن أرى النهاية ، لكن كيف أقنع الزمن لكى يبقينى حتى أرى ؟ ليكن دورنا ، الآن . وليسبح الزمن فى ماء هذه المعادلة :

نيويورك + نيويورك = القبر أو أى شئ يجيئ من القبر ،

نيويورك – نيويورك = الشمس .

٩

فى الثمانين أبدأ الثامنة عشرة . قلت هذا أقول وأكرر ولم تسمع بيروت .

جثة هذه التى توحد بين البشرة والثوب

جثة هذه المستلقية كتاباً لاحبراً

جثة هذه التى لاتسكن فى صرف الجسد ونحوه

جثة هذه التى تقرأ الأرض حجراً لانهراً

(نعم أحب الأمثال والحكمة ، أحياناً

إن لم تكن مهيّماً ، تكن جثة !)

أقول وأكرر ،

شعرى شجرة وليس بين الغصن والغصن ، الورقة والورقة إلا أمومة الجذع.

أقول وأكرر ،

الشعر وردة الرياح . لا الريح ، بل المهب ، لا الدورة بل المدار . هكذا أبطل القاعدة ، وأقيم لكل لحظة قاعدة . هكذا أقترب ولا أخرج . أخرج ولا أعود . وأتجه نحو أيلول والموج .

هكذا ، أحمل كوبا على كتفى وأسأل فى نيويورك : متى يصل كاسترو ؟ وبين القاهرة ودمشق أنتظر على الطريق المؤدى..

... التقى غيفارا بالحرية . تغلغل معها

فى فراش الزمن وناما . وحين

استيقظ لم يجدها . ترك النوم

ودخل فى الحلم ،

فى بيركلى ، فى بيروت وبقية الخلايا ،

حيث يتهيأ كل شئ ليصير كل شئ .

هكذا ،

بين وجه يميل إلى الماريجوانا تحمله شاشة الليل ،

ووجه يميل إلى الآى بى إم تحمله شمس باردة ،

أجريت لبنان نهراً من الغضب ، وطلع جبران فى ضفة وطلع أدونيس فى الضفة الثانية .

وخرجت من نيويورك ، كما أخرج من سرير :

المرأة نجمة مطفأة والسرير ينكسر أشجاراً بلا فضاء ،

هواء يعرج ،

صليباً لايتذكر الشوك

والآن ،

فى عربة الماء الأول ، عربة الصور التى تجرح أرسطو وديكارت أتوزع بين الأشرفية ومكتبة رأس بيروت ، بين زهرة الإحسان ومطبعة حايك وكمال ، حيث تتحول الكتابة إلى نخلة والنخلة إلى يمامة .

حيث تتناسل ألف ليلة وليلة وتختفى بثينة وليلى

حيث يسافر جميل بين الحجر والحجر ،

وما من أحد يحظى بقيس .

لكن ،

سلام لوردة الظلام والرمل

سلام لبيروت .

(١٩٧١)

فكر

خاتمى : تفكيك الأنساق المغلقة (٢)

د. عاطف أحمد

ينتقل خاتمى بعد ذلك إلى نقطة شديدة الدقة تتعلق بالمسألة الأساسية فى الفكر السياسى والممارسة السياسية فى الاسلام وهى مسألة " التغلب" . والمعنى المعاصر للتغلب ، فيما يبدو ، هو مشروعية القوة . مما يعنى بالتالى أن منح المشروعية للأقوى والتنظير الدينى لهذه المشروعية وإقرارها عمليا ، كان وراء التاريخ السياسى للإسلام وكان بدوره سببا فى غياب الفكر السياسى فى الإسلام أو على الأقل فى ضموره.

وبتعبير خاتمى : فإن كبريات المشاكل فى تاريخنا هى هيمنة حاكمية التغلب وسلطتها على مصيرنا . هذا التغلب الذى كانت جذوره قبل الإسلام ضاربة فى عمق الحياة السياسية الإجتماعية إلى أن حظى فى أواخر العصر الساسانى بنوع من التنظير جعله يتحول إلى مدونة نظرية .

فعلى الرغم من أن قواعد سلطة التغلب قد اهتزت مع انبثاق الإسلام ، فإن الأمر لم يدم أكثر من أربعين سنة بعد ذلك إلا وقد عاد الاستبداد بانتهاء الفترة التى تعرف بالعصر الراشدى . فقد أصبح الاستبداد والقهر هما اللذان يحكمان الأمة الإسلامية ويتحكمان بها على نحو أخطر ، لكن مع فارق هذه المرة ، تمثل بالسعى إلى توجيه هذا التغلب

والاستبداد وقهر السلطة وبنائه على أساس قواعد الدين الإسلامى ذاته (١٣٦).

وفى فضاء مثل هذا ، لم تتح الفرصة للتأمل فى المصير السياسى ، باستثناء ماحدث مع الفارابى مؤسس الفلسفة الإسلامية ، الذى بحث فى مجال الفلسفة السياسية والفكر المدنى (١٣٧). فبعد الفارابى ، اضمحل التفكير فى الدائرة الحياتية لهذا العالم .

وبسبب هيمنة حاكمية التغلب ومانتج عنها ، اتجه مسار البحث إلى عالم مابعد الطبيعة الذى لا أمد لنهايته ، حتى رأينا أنه برغم النمو الفكرى فى الإلهيات ، بل وحتى فى الطبيعيات والطب وغيرها ، أمسى البحث الفلسفى فى المصير السياسى والبنية السياسية للمجتمع والحياة الاجتماعية فى حكم المهمل تقريبا(١٣٨) .

وماشاع بين المسلمين على أنه فكر سياسى ، هو ، من جهة ، ضرب من النظام العملى (الماوردى وأبو يعلى الفراء فى " الأحكام السلطانية ") ، ومن جهة أخرى ، إحياء واستدعاء لنماذج وأمثلة شهدها العالم قبل الإسلام (أبو الحسن العامرى وابن مسكويه والرازى) .. ثم اكتسب هذا النوع من الفكر صيغته النهائية كمنظومة مدونة مع نظام الملك والغزالى (نصيحة الملوك) ، وصار من جملة العقبات الأساسية التى تحول دون الفكر الجاد فى حياة المسلمين (١٣٩) .

وبذلك فإن مانفتقده على طول تاريخ الفكر السياسى - إذ قلما نلمس مايدل عليه - هو غياب السؤال عن ماهية التغلب وكيفية الخروج منه (١٤٠).

**

وأحب هنا أن أضيف كلمة صغيرة إلى كلام خاتمى عن الفكر السياسى فى الإسلام وهى تتعلق بفكر ابن خلدون الذى تجاهله تماما . ذلك أن ابن خلدون وإن كان قد تناول الاجتماع عموما فقد كان الاجتماع السياسى ونشأة الدول وانحلالها هو الموضوع الغالب على مقدمته ، فهو أولا كان مهتما بشكل مستقل بمسألة الاجتماع البشرى (العمران) بما فيه الدول ، ثم أنه ثانيا تناول هذا الموضوع وفق نظرية تستمد العوامل المحددة من طبيعة الظاهرة نفسها وليس من خارجها أيا كان . فهو أقرب فى ذلك إلى فلسفة الاجتماع السياسى .

على أن خاتمى ، فى حدود ماورد فى كتابه ذاك ، يبدو مفكرا أصيلا ومنظرا للقضايا التى يطرحها الواقع المعاصر على الفكر الدينى . وقد تناول تلك القضايا بتعمق وجرأة جعلته يفرق بين الدين فى حد ذاته وبين فهمنا نحن وتفسيرنا نحن للدين الذى هو

بالضرورة فهم وتفسير بشرى نسبى خاضع لكل مؤثرات الزمان والمكان وبالتالى منزوع القداسة وقابل للتبدل والتغير وللخطأ والصواب . وهو بذلك إنما يقوم بتعرية العملية التى تلتبس على الكثيرين وهى أنهم يتصورون ، حينما يتحدثون عن رأى فقيه أو مفكر أو شخصية تاريخية، أن أقوالهم تلك تمثل الدين ذاته . بل هو يمد تفكيره ذاك على استقامته المنطقية فيرى أن مهمة الرسول هى الإبلاغ بما يوحى إليه ، مما يجعل أقواله وأفعاله التى ليست وحيا ، بشرية الطابع تخضع لما تخضع له أقوال البشر وأفعالهم من نسبية وقابلية للخطأ والصواب . كذلك فقد جعل العقل والمنطق هما سبيلنا إلى فهم النص الدينى وتحليله مؤكدا أن الهدف من ذلك هو استكشاف الأسئلة والتفكر فى الأجوبة ، فيما يلبى احتياجات العصر . ثم أنه أفصح عن ضرورة نقد التراث بل وإعادة صياغته بوصفه مصدر الهوية الشخصية للأمة . وهو أخيرا ، دافع عن الديمقراطية دفاعا عقلانيا أصيلا يرفع التناقض بينها وبين الدين ، بل إنه يرى أن فهم الدين يتعدد ، ويتباين ، وأن الفهم المنفتح يجعله ينسجم مع الليبرالية بل ومع العلمانية .

وهو بذلك يفتتح بالفعل عملية تفكيك للأنساق المعتقدية المغلقة التى تتصور أنها المالكة وحدها ، للحقيقة الدينية المطلقة ، بل إنه يستشرف المستقبل الذى يتوقع ظهور آراء جديدة تطوع الدين للعصر .

ولنتأمل معا قوله :" أنا أعتقد أن الكثير من آرائنا حول الإسلام قابل للتغير والتبدل . ففهم الناس للإسلام مختلف ومتباين ، ولربما ظهرت آراء جديدة تواكب الدين وتجعله معاصراً ، لكن المهم هو تهيئة الأرضية المناسبة والملائمة للتفكير والبحث السليمين "(٩٩).

خاتمى : تفكيك الأنساق المغلقة

العلاقة بالآخر : الحضارة الغربية (٣ من ٣)

دخل الغرب (حضارة وثقافة) حياتنا ومجتمعاتنا سواء أردنا أم لم نرد . بل إن كثيرا من مشكلاتنا وقضايانا لايمكن فهم أبعادها المختلفة أو تحديد كيفية التعامل معها دون أن نجد مسألة الغرب مطروحة داخلها .

من هنا كان من الطبيعى أن يتناول خاتمى مسألة الحضارة والثقافة الغربية بالتحليل والنقد محاولا اكتشاف تقاطعاتها معا والأزمات الناتجة عن ذلك وكيفية التصدى لها.

فهو يرى أن الغرب بأجمعه هو حضارة ذات ثقافة خاصة ، وهذه الحضارة وهذه الثقافة قامتا على مبادئ فكرية وقيمية خاصة ، ومن دون التعرف عليها والإحاطة بها ، تبقى

معرفتنا بالغرب معرفة سطحية وظاهرية ومضللة (٣٧).

• لكنه من ناحية أخرى ينظر إلى الحضارة الغربية بوصفها موضوعا بشريا .. وعليه فهى نسبية وممكنة الزوال فثمة تساؤلات واحتياجات مهمة وتاريخية تنصب الإجابة عليها فى عملية نشوء الحضارة . كما أن هناك تساؤلات واحتياجات تولد فى ظروف زمانية ومكانية وتاريخية خاصة .. ولهذا السبب تتبدل الحضارات (٥٩).

فإذا تساءلنا عن التساؤلات والاحتياجات التى أدت إلى نشوء الحضارة الغربية واكتسابها لثقافة ذات سمات معينة أجابنا بأن : تزمت الكنيسة والنظام الفكرى العقائدى المغلق للقرون الوسطى ، واللجوء إلى القوة لترسيخ النظرة الضيقة للتصور البشرى عن الدين وعن الكون ، الذى كان قد اكتسب صيغة مقدسة .. أضحى سببا فى بروز ردود فعل متطرفة أعلنت رفضها للنهج والأسلوب غير السليمين اللذين كان يمارسهما القيمون على الدين . بل لقد انتقل الكثيرون من رفض الواقع إلى نفى أركان الدين التى كانت تعد أساس ذلك الواقع .. وعلى نحو ما ، يمكن القول إن الدافع الذى كان وراء إقبال الحداثيين غير المنطقى على الدنيا وإدارة ظهورهم إلى المثال والقيمة كان وليد هذه الحالة النفسية المؤلمة (٦٢).

ويواصل الحديث فينبهنا إلى أن : علينا ألا نعد التأمل والعطش للمعرفة وحدهما السبب وراء ظهور الحضارة الحديثة وثقافتها . بل إن الكثير من الأطماع والآمال والتطلعات الدنيوية البحتة لعبت دورا فى نشوء الحضارة الحديثة . فالحرية والإخاء والمساواة – كانت فى الواقع وسيلة بيد أبناء الطبقة الجديدة لمحاربة خصومهم من الإقطاعيين والنبلاء وتحقيق تطلعاتهم وآمالهم وطموحاتهم . كذلك - فالوجه الآخر لهذه الحضرة هو الاستعمار والاضطهاد والقمع الدموى (٦٣).

وحين يعقد مقارنة بين ثقافتنا التقليدية وبين ثقافة العصور الوسطى من ناحية ، وبينها وبين ثقافة الغرب الحديثة من ناحية ثانية يرى أن أبرز وجوه الشبه بين ثقافتنا وتقاليدنا الثقافية وبين تقاليد القرون الوسطى التى حاربها الغرب – وكان نتيجة حربه عليها ظهور الحضارة الحديثة وانتشارها – هى فى محورية الله فى فكر الإنسان واعتقاده وفى نظامه الفكرى والأخلاقى والعاطفى آنذاك . وأبرز وجوه الاختلاف بين ثقافتنا وتقاليدنا الثقافية وبين ثقافة الغرب وحضارته الحديثة هى فى تبوء الإنسان سدة المحورية (٤٨) . ذلك أن فكرة الآخرة فى العالم المتمدن المعاصر لم تعد محورية .. واقتصر اهتمام إنسان اليوم على

الحياة فى هذا العالم وفى هذه الدنيا .. فإنسان هذا العصر لايحتاج ، لتعيين موقفه فى المجالات الاجتماعية ، إلى أى مصدر أو مرجع خارج حدود الفكر والحس البشرى وخارج خبراته التجريبية (٤٩).

وقد شهدت الحضارة الغربية عديدا من الأزمات لكنها استطاعت احتواءها ، إلا أن الأزمة الحالية ـ كما يراها خاتمى – هى من نوع مختلف . ذلك أن : أزمة الحضارة المعاصرة هى " أزمة المعنويات " أى أن سبب الأزمة هو الفراغ المعنوى ، وفى الوقت الحاضر انعدمت الثقة كلية بفاعلية العقل البشرى والتجربة والعلم والنمو والتطور (١٢٠) . فذهنية إنسان اليوم وضميره ، على مشارف الألف الثالثة للميلاد ، يتجهان نحو اكتشاف الدور المعنوى للعالم وللسلوك الفردى والاجتماعى للإنسان (١٢٠).

فإذا كانت تلك هى أزمة الحضارة الغربية المعاصرة ، فكيف ساهمت تلك الحضارة فى أزمة مجتمعاتنا نحن ؟

يجيب خاتمى بأنه : إذا ماظهرت الحضارة الجديدة وترسخت الثقافة المنسجمة معها فإن أولئك الذين كانوا فى يوم ما أصحاب حضارة أخرى تلاشت أو آلت إلى الإنحطاط ، تبقى فى أعماق أرواحهم بقايا الثقافة المنسجمة معها . وأمة كهذه ، تقف فى مهب حضارة وثقافة جديدتين . تبتلى حكما بالتناقض والتضاد لأن واقع الحياة فيها يتأثر بمتطلبات الحياة الجديدة ومعطياتها من جهة ، ومن جهة أخرى فإن الأرواح والنفوس تظل متمسكة بتصورات وقيم هى ، للوهلة الأولى على الأقل ، على طرف نقيض من القيم والتصورات المنسجمة مع الحضارة الجديدة . وأزمة مجتمعاتنا الرئيسية ، الروحية والاجتماعية على حد سواء ، إنما نتجت عن هذا التضاد الذى مالم يرتفع فلن نخرج من أزماتنا.

لكن كيف يمكن تجاوز هذه الأزمة ؟

يرى خاتمى أن ذلك يمكن أن يتم من خلال معالجة جانبى الأزمة بصورة متعمقة ومتفهمة . هذان الجانبان هما : الحضارة الغربية وثقافتها الحديثة من جهة ، والتراث الإسلامى من جهة ثانية : إن أى تحول فاعل لن ينبثق فى إطار الحياة التى تنشد الرفعة والتجدد ، مالم يمر فى صميم حضارة الغرب ، ويتمثل معارف الحضارة الغربية ووعيها ، ويلمس روحها الضاجة بالتجدد. فمن لايعرف هذه الروح ، لايستطيع أبدا أن يحقق تغييرا نافعا فى حياته . فالشرط الأساسى للتحول هو تجاوز الحضارة الغربية . والمراد بوعيها هو معرفة الأسس الفكرية ومرتكزات الحضارة الكامنة وراء ظواهرها (١٣) .

والواقع أن خاتمى يفرق بين الحضارة وبين الثقافة . فالحضارة هى الآثار المادية للحياة الاجتماعية وجميع المراكز والمؤسسات التى تنبض بالحياة ، أى المؤسسات الاقتصادية والسياسية الصناعية وغيرها ، والتى تشكل أطر الحياة العملية الاجتماعية (٢٠) أو هى المحط الخاص للمعيشة بالمعنى العام للكلمة (أى بمعنى " أشكال تنظيم الحياة البشرية " فى مصطلح علماء الإناسة) . وهذا النمط هو حصيلة إيجاد علاقة خاصة مع الوجود ، ويتجلى فى الإجابة عن التساؤلات ، وفى تلبية الاحتياجات التى تظهر إلى الوجود بوحى من هذه العلاقة (٤٥).

هذا من ناحية الحضارة الغربية الحديثة ، أما من ناحية التراث فالمسألة تتعلق بالثقافة وبالهوية . وخاتمى يعرف الثقافة بأنها المعتقدات والعادات والتقاليد والتراث الفكرى والعاطفى الذى تمتد جذوره فى المجتمع (٢٠) . بينما التقليد هو الثقافة الموجودة فى مجتمع امتلك حضارة ذات يوم ثم بادت تلك الحضارة وبقيت ثقافتها أو آثارها البارزة على الأقل (٤٥) .

والتراث هو معين الهوية التاريخية والاجتماعية للأمم ، وبخاصة الأمة التى لها حضارة متميزة وثقافة غنية . فالتراث تجل لثقافة المجتمع ولامجتمع بدون ثقافة . وإذا ماقدر لأمة أن تتغير فإنه ينبغى لها فى البدء أن تستشعر وجودها وشخصيتها من خلال ارتكازها إلى هويتها التاريخية ، لكى تتمكن من الانطلاق منها (٦٤ – ٦٥) . وإذا كان نقد التراث وإعادة صياغته أمرا ضروريا – وهو ضرورى بالفعل – فإن الأمة القادرة على ذلك هى التى تمتلك هوية .. وعليه فلا مفر من الاتكاء على التراث حتى فى الصراع معه (٦٥ –٦٦).

والمسألة المهمة فى كل ذلك هى الوعى المستمر بأن : التراث أيضا ، كما هى الحضارة ، شأن بشرى يستحق التغيير . فهو نتاج بشرى متأثر بالظروف الاجتماعية والتاريخية للمجتمعات ، وبالتالى فهو عرضة للتغيير وليس مقدسا وخالدا (٦٦).

خلاصة القول إنه : فى الغد ، سوف تخطو البشرية خطوات أبعد مما وصلت إليه حضارة اليوم .. فلماذا إذن لانتطلع إلى الحضارة القادمة ، ونبدع كل نوع من التغيير ينسجم معها . ومن الطبيعى أن رؤية كهذه تحلق عاليا ، مبنية ومسبوقة بنظرتين نقديتين :

أولاهما : النظرة النقدية للتراث والاستعداد لتقبل التغيير فيه .

والثانية : هى النظرة النقدية للحداثة بوصفها مرحلة عابرة فى تاريخ حياة الإنسان .

فلم لانحاول إيجاد علاقة جديدة مع الوجود بذهابنا إلى أبعد من الحاضر ، وذلك

بالتسلح بنقد الحداثة والتراث معا ، وأن نكون أصحاب رؤية جديدة نقيم على ضوئها حضارة جديدة (٧٠ -٧١).

**

كانت تلك رؤية خاتمى للحضارة والثقافة الغربية والموقف منها .وأود هنا أن أبدى بعض الملاحظات حول تلك الرؤية أو جزها فى عدة نقاط :

تختص النقطة الأولى بعوامل نشأة الحضارة . فالواقع أن خاتمى يركز فى تفسيره لنشأة الحضارة الأوربية على أنها كانت استجابة لتساولات واحتياجات تاريخية وأنها قامت على مبادئ فكرية وقيمية معينة . ورغم أن ذلك يمثل فعلا أحد جوانب العملية الحضارية فإن ثمة جوانب أخرى عديدة وربما كانت أكثر تأثيرا فى نشأتها . فتحلل النظام الإقطاعى ونمو المدن واتساع نطاق النشاط التجارى ، الداخلى والخارجى والكشوف الجغرافية ، وبروز الحاجة إلى الإنتاج السلعى الواسع نسبيا تلبية للطلب المتزايد فى الأسواق والتراكم الأولى لرأس المال والتحول الصناعى من الصناعات اليدوية المنزلية (العائلية) إلى المصنع المستقل الذى يعتمد على الآلات وعلى العمالة المتحررة وترافق تلك العمليات مع الاكتشافات والتطورات العلمية والتطبيقية والسيطرة على الأسواق ومصادر المواد الخام فى الخارج : كل ذلك وغيره من العوامل أدى إلى ترافق مع تطورات فى النظرة إلى الفرد وإلى العمل وفى أسلوب الحياة والقيم وطرق التفكير . فهذه العوامل المتداخلة والمتشابكة ومتعددة المستويات أدت فى المحصلة النهائية إلى نشأة الرأسمالية الصناعية وإلى تكون الحضارة الغربية بالتالى . فالمسألة إذن تبدو أكثر تعقيدا مما هى لدى خاتمى.

أما النقطة الثانية فتتعلق بمسألة العلمانية . فعلى الرغم من أن خاتمى لايشير إليها تفصيلا فإنه يعرض للطبيعة العلمانية للحضارة الغربية على أنها سمة عارضة

نشأت من ظروف خاصة تتعلق بموقف الكنيسة والإقطاع الأوربى . بينما لو فهمنا العلمانية بإيجاز بوصفها استقلال العقل ، فى معالجته للواقع الإنسانى ، عن أية سلطة معرفية ذات مرجعية فوق بشرية . فسندرك إلى أى مدى هى مرتبطة بالتطور العملى والتحول الصناعى . وقراءتنا فى تاريخ تطور الظاهرة الدينية تشير إلى أن التفسير الدينى لمختلف الظواهر يضيق نطاقه كلما اتسع نطاق المعرفة العلمية بهذه الظواهر ونطاق السيطرة عليها ، سواء أكانت تتعلق بالواقع الإنسانى أم الطبيعى. والعلمانية هنا ليست ضد التدين فى حد ذاته ، طالما ظل الدين داخل نطاقه الطبيعى أى نطاق المعتقد والممارسة

الشخصية التى لاتتجاوز ذلك إلى تديين الواقع الاجتماعى بمختلف مجالاته .

وتتعلق النقطة الثالثة لمفهوم الحضارة ، إذا يمكن النظر إلى الحضارة فى تحققاتها الخاصة فى مجتمعات معينة لفترة تاريخية معينة ، فنرى أن ثمة حضارات عديدة ذات دورات تشهد ازدهارها وأفولها . لكن يمكن النظر إلى الحضارة البشرية فى إطار أوسع بوصفها عملية تاريخية مستمرة بدأت باستقلال النوع الإنسانى عن المملكة الحيوانية واكتسابه لخصائص متفردة شهدت تطورات مستمرة ذات طبيعة ارتقائية على جميع المستويات . وهى عملية تجرى بفعل الممارسة البشرية والاجتماعية وفعالية الإنسان فى اكتشاف الطبيعة وتحويلها والسيطرة عليها الأمر الذى لايحول الطبيعة فحسب بل يطور الخصائص البشرية ذاتها . فنقاط التحول الحضارى التى تمثلت مثلا فى اكتشاف النار والزراعة واللغة والكتابة والصناعة وما إلى ذلك ، لا تعرف دورات زمنية بل تتسم بالتراكم وبقابلية الانتقال والانتشار والتطور المستمر . ولعل التحول الصناعى والتكنولوجى والتطور العلمى هو مايميز الحضارة الحديثة التى حدث أن نشأت تاريخيا فى أوربا والتى هى إنجاز إنسانى عام لايقبل التراجع عنه حتى لو تراجعت الخصائص الاجتماعية والثقافية المصاحبة له .

أما النقطة الرابعة والأخيرة فهى تتعلق بمسألة أزمة الحضارة الغربية . فخاتمى يشارك الكثيرين فى توصيف تلك الأزمة بأنها أزمة معنويات و قيم . لكن خاتمى نفسه هو الذى يشيد بروح الحداثة الأوربية الضاجة بالتجدد ويرى أن علينا أن نكتسبها حتى نكون فاعلين فى حياة مجتمعاتنا . وربما كان من الأصوب أن ننسب الأزمة إلى مجال الثقافة أو الإدارة الاجتماعية للمجال الاقتصادى ، من أن ننسبها إلى الأسس الحضارية ذاتها . على أن ماتحدث عنه خاتمى بوصفه أحد شواهد الأزمة مثل انعدام الثقة بفاعلية العقل والتجربة والعلم والتطور ، إنما يعبر عن قراءة خارجية لما عرف بأزمة العلوم الطبيعية ولما عرف بموجة مابعد الحداثة . وكليهما كان أزمة نمو . أدت الأولى إلى التطورات العلمية التكنولوجية المتقدمة وأدت الثانية – أو فى سبيلها إلى ذلك - إلى تفكيك الأنساق الفكرية المغلقة لفتحها أو لإلغاء مكوناتها.

وجدير بالملاحظة أن مايفعله خاتمى حاليا فى الفكر الدينى يقترب كثيرا من ذلك . فهو يقوم فى واقع الأمر بتفكيك الأنساق العقائدية الدينية المغلقة حتى تنفتح إلى مكوناتها المفردة التى يتم تناولها بعقل نقدى يعيد صياغتها من جديد.

صفحات من كتاب : « النزعات المادية فى الفلسفة العربية الإسلامية »

(١٢)

الاستشراق .. الفلسفة بين العنصرية ونقضها

حسين مروة

هذا هو الجزء الثانى من موضوع " الاستشراق " كما حلله المفكر " حسين مروة " فى كتابه التأسيس النزعات المادية فى الفلسفة العربية الإسلامية ووضعه فى سياق ثقافى تاريخى كانت قد ظهرت فيه النظريات العرقية العنصرية المعادية لشعوب المستعمرات باعتبارها شعوبا أدنى ولذلك كان من الضرورى استعمارها طبقا للغزاة ومفكريهم لأن طريق التفكير عند الإنسان الغربى هى أرقى منها عند الإنسان الشرقى كما زعموا .

وقد أبطل العلم الحديث فكرة تقسيم البشر على أساس الجنس أو الفكر أوالخصائص العنصرية ، وهى مسألة أصبح بطلانها من بديهيات العلم المعاصر الذى توصل أيضا إلى وحدة الثقافة البشرية التى تظهر بأشكال متناقضة . ذلك أن التفكير البشرى شرقيا كان أم غربيا هو عنصر من عناصر الوعى الذى هو عبارة عن النتاج التاريخى لتطور المادة ، وأن التفكير هو فى خاتمة المطاف انعكاس للوجود.

قبل المستشرق بكر ، كان الفيلسوف الفرنسى أرنست رينان (١٨٢٣ - ١٨٩٢) قد وضع «نظرية الجنس » كأساس مباشر لأحكامه المعروفة على « الفلسفة العربية » (١) .. فهو ينقل نتائج دراساته فى التاريخ المقارن للغات السامية إلى الدراسة الفلسفية ، إذ اتجهت مباحثه فى حقل اللغات السامية إلى الأخذ بما كان شائعا لدى علماء اللغات الأوروبيين فى عصره من تصنيف الشعوب إلى سامية وآرية ، بناء على ماوجدوه من تشابه بين اللغة السنسكريتية واللغات الأوروبية ، فألحقوا الشعوب التى ترجع لغاتها إلى أصل سنسكريتى ، كلغة البراهمة فى الهند ، « بفصيلة» الشعوب الآرية (كالشعوب الأوروبية) ، وارجعوا الشعوب الأخرى التى يختلف أصل لغاتها عن هذا الأصل (كالعرب) إلى « فصيلة » بشرية أخرى أطلقوا عليها اسم « الجنس السامى» . غير أن رينان أضاف إلى هذا التصنيف البشرى القائم على التصنيف اللغوى « نظرية » التفاضل بين « الفصيلتين » من حيث المرتبة الحضارية والقابليات العقلية ، فجعل «الجنس الآرى» أفضل من « الجنس السامى» . ذلك مايصرح به رينان متبجحا حين يقول إنه أول من قرر أن الجنس السامى أدنى مرتبة من الجنس الآرى (٢) . إن « نظرية » التفاضل بين «الأجناس » البشرية هذه ، هى نفسها التى أصبحت ، فى مابعد ، الأساس « النظرى » لأيديولوجية النازية الهتلرية المعادية للعلم وللإنسان .

إن أحكام رينان على « الفلسفة العربية » أصبحت مستفيضة الشهرة . ولعله أول من أشاع فى الغرب ، أثناء القرن التاسع عشر ، تلك الموضوعة القائلة بإنه من الخطأ أن يطلق على فلسفة اليونان المنقولة الى العربية اسم « فلسفة عربية » ، لأن مايطلق عليه هذا الاسم ليس أكثر من كونه « مجموعة من التصانيف التى وضعت عن رد فعل حيال العروبية فى أبعد أقسام الامبراطورية الإسلامية عن جزيرة العرب كسمرقند وبخارا وقرطبة ومراكش ، وقد كتبت هذه الفلسفة بالعربية لأن هذه اللغة غدت لسان العلم والدين فى جميع البلاد الإسلامية ، وهذا كل مافى الأمر » (٣). بل ويتصدى رينان لدحض مايقال من أن العرب فضلوا أرسطو على غيره من فلاسفة اليونان ، زاعما أنه لم يقع منهم تفضيل ، لأن التفضيل يقترن بالاختيار ، ولم يكن للعرب « خيار بعد تفكير » ، « وذلك أن العرب انتحلوا الثقافة اليونانية كما انتهت إليهم .. » (٤) . وفى « التنبيه » الذى صدرت به الطبعة الثانية من كتابه « ابن رشد والرشدية » ، أبدى رينان اصراره على آرائه تلك قائلا « إن العرب لم يصنعوا غير انتحال مجموع الموسوعة اليونانية كما عول عليه العالم بأسره حوالى القرن السابع والقرن الثامن » .

ليس مايهمنا هنا الرأى بحد ذاته بشأن الفلسفة العربية ، بل المهم الآن مستند هذا الرأى ، أى

الأساس النظرى له . وقد أوضح رينان مستنده فى مقدمة الطبعة الأولى (٥) لكتابه ذاك ، حيث يفصح عنه صراحة بالقول : « .. وليس العرق السامى هو ماينبغى لنا أن نطالبه بدروس فى الفلسفة ، ومن غرائب النصيب أن لاينتج هذا العرق ، الذى استطاع أن يطبع على بدائعه الدينية اسمى سمات القوة ، أقل مايكون من بواكير خاصة به فى حقل الفلسفة ، ولم تكن الفلسفة لدى الساميين غير استعارة خارجية صرفة خالية من كبير خصب ، غير اقتداء بالفلسفة اليونانية .. » (٦).

(جـ) إن خطر « النظرية » العرقية هذه كونها ظهرت كتيار فكرى لم يكن شأن رينان فيه سوى شأن « المنظر » البارز ، لتصبح فى دراسات استشراقية بعده أحد الأسس المعتمدة للأيديولوجية الإمبريالية . يتمثل هذا التيار . بعد رينان ، بفريق من المستشرقين الغربيين يبرز فى مقدمتهم ليون غوتييه L . Gauthier الأستاذ السابق للتاريخ فى جامعة الجزائر ، و «المهلل المشهور للحكم الاستعمارى » (٧) ، والذى أضاف إلى موضوعة رينان عن السامية والآرية تحديدات جديدة لتمييز « العقل السامى» من « العقل الآرى » بأن الأول غير قادر إلا على رؤية الأشياء متفرقة غير مترابطة ، وأن الثانى هو القادر على جمعها والربط بينها مركبة منسجمة (٨) . وعلى أساس هذا التحديد العرقى الاعتباطى يضع الإسلام ، كدين سامى قوى السامية معارضا للفلسفة اليونانية ، كفلسفة آرية قوية الآرية ، ثم يرسم الفلاسفة الإسلاميين كموفقين بين هذين المتعارضين بمهارة جعلت من محاولتهم تلك عملا طريفا استمدوا عناصره من الفلسفة اليونانية نفسها ، لأنه ليس إلا التفكير الآرى يحاول عقد الاتصال ، بالتدرج والتسلسل ، بين فكرين متعارضين : فكر الإسلام القائم على الفصل ، وفكر اليونان القائم على الوصل (٩) . وعلى ذلك الأساس العرقى الاستعمارى نفسه يبنى غوتييه حكمه على الشعب المغربى بأنه ، بين عناصر البيض فى حوض البحر المتوسط ، هو العنصر المتخلف عن القافلة الذى بقى بعيدا إلى الوراء » (١٠) . وممن يجرى فى هذا التيار من المستشرقين الغربيين : كريستيان لسن Chrestian Lassen (-١٨٧٦) المستشرق الألمانى المعروف بتصنيفه الشعوب إلى ساميه وآرية وعدائه « للجنس السامى » (١١) . والمستشرق برهيه طريقة « رينان » بأنهم كتبوا أعمالهم الفلسفية بالعربية بالرغم من أن معظمهم ليس من أصل سامى ، بل من أصل آرى ، وأنهم لذلك بحثوا عن موضوعاتهم فى الفكر اليونانى ، كما بحثوا عنها فى الأفكار المزدكية فى فارس التى تمتزج بالأفكار الهندية (١٢) ، والمستشرق سنتلانا صاحب المحاضرات المعروفة فى الجامعة المصرية عن تاريخ الفلسفة (١٣) . فهو أيضا ينطلق ، فى تفسيره تاريخ الفلسفة

والتاريخ الإسلامى ، من منطلق عرقى حين هو يقول ، مثلا ، فى تفسير مفهوم الإسلام : « .. هذا الاستسلام المطلق فى كل شئ ، وهو طابع الساميين الأصيل غالبا ، إنما هو شعار الإسلام وميزته بين الشعوب . ولعل الإدراك الغامض لوجود علاقة مشابهة بين هذه التعاليم وبين الغريزة الدينية التى تميز الشعب العربى ، هى التى دعت إلى إعلان محمد أنه محيى دين إبراهيم الحقيقى الأصيل وكونه خاتم النبيين ... » (١٤)

إن تقسيم البشر على أساس « الجنس » والخصائص العنصرية ، مسألة أصبح بطلانها من بديهيات العلم المعاصر ، فليست بنا حاجة إلى الوقوف عندها . وفى المراجع العلمية المختصة تفاصيل وافية تدحضها . ولعل أقرب تناولا للقارئ فى هذا الموضوع أن يرجع إلى كتاب «المشكلة العنصرية فى الإسلام » (١٥) الصادر حديثا بالعربية . ففى الكتاب تلخيص للحقائق التى توصل إليها علماء الأنثروبولوجيا وعلماء الاجتماع وعلماء النفس المحدثون ، حتى البرجوازيون منهم ، فى دحض كل نظريات « الجنس » العنصرية من الأساس . ولكن لابد من الحذر هنا . فإن اضطرار هؤلاء العلماء البرجوازيون لنفض أيديهم من النظريات العنصرية بفضل ماكشفته حقائق العلم المعاصر ، لايعنى نفض أيديهم من الأبعاد الاجتماعية لتلك النظريات فى مجال الصراع الطبقى .

ثانيا- الاتجاه القائم على « نظرية » مركزية الفلسفة فى الغرب دون الشرق . ربما كانت هذه شكلا آخر لنظرية التصنيف « الجنسى » لشعوب العالم ، ولكنه شكل متميز بأن جذوره المعرفية تختلف عن الجذور المعرفية « لنظرية الجنس » ، وإن كانت الجذور الطبقية والسياسية ليست مختلفة . فإن « نظرية مركزية الفلسفة » ترجع ، من حيث جذورها المعرفية ، إلى ماهو ملحوظ أثناء دراسة تاريخ الثقافة البشرية من أن وحدة هذه الثقافة تظهر بأشكال تبدو متناقضة . لذلك يسهل جدا إضفاء الطابع المطلق على الخصائص المميزة لكل من الثقافات الوطنية ، وإضفاء الطابع المطلق أيضا على الفوارق بين هذه الثقافات ، بحيث يمكن أن تبنى على هذا الأساس «نظرية » كاملة ، كما حدث بالفعل لدى الفلاسفة والمفكرين الأوروبيين فى القرن التاسع عشر .

من هنا رأينا « هيغل » (١٧٧٠ ـ ١٨٣١) يطلق حكمة الآتى على الفلسفة الشرقية :

« إن مانطلق عليه اسم الفلسفة الشرقية يشكل بالأساس – إلى حد كبير جدا ـ الطريقة الدينية للتصورات ، والآراء الدينية ، لدى الشعوب الشرقية ، وهى التصورات والآراء التى تفهم أول

وهلة أنها فلسفة » (١٦). لابد أن نأخذ بالحسبان هنا أن لهذا الحكم أساسا آخر عند هيغل ، هو موقفه من العلاقة بين الدين والفلسفة . فقد كان يرى أن الدين قد ظهر قبل الفلسفة تاريخيا لتعبر به الشعوب عن تصوراتها لجوهر الكون وماهية الطبيعة و« الروح المطلقة » وعلاقة الإنسان بها ، وأن الدين - من حيث هو أسبق تاريخيا من الفلسفة - يعتبر أول شكل لمعرفة الروح المطلقة ذاتها. ولكن هيغل يرى ، مع ذلك ، أن تاريخ الفلسفة يجب أن لايشمل تاريخ الأديان ، لأنه وإن كانت بين الدين والفلسفة صفات مشتركة ، هناك صفات متفارقة بينهما ، أظهرها أن موقف الفلسفة من موضوعها يتخذ شكل الوعى المفكر ، فى حين يتخذ الدين شكل الملامسة للموضوع بطريقة الانجذاب الى العقل الأعلى . يقول هيغل إن الشكل الذى بفضله وحده يدخل مضمون «العام » بحد ذاته ساحة الفلسفة ، هو التفكير ، أى الشكل العام المطلق للتفكير . أما الدين فيظهر فيه المضمون نفسه بفضل الشكل الفنى ، بالتأمل الخارجى المباشر ، وبعد ذلك بالتصور والشعور (١٧). ولكن الفلسفة - عند هيغل - أعلى من الدين ، لأنها تدرك « الروح المطلقة » بشكل أكثر شبها « بالروح » . أما العناصر الفلسفية الكائنة فى الدين ، فيرى أنها لاتدخل فى الفلسفة ، لأننا - كما يقول - نأخذ بوجهة النظر التى تهتم بالفلسفة ، لا بالعناصر الفلسفية بصورة مطلقة ، ولا بالأفكار الكامنة المستترة فى الأساطير . من هنا كان يقول هيغل بوجوب شطب الفلسفة الشرقية من تاريخ الفلسفة ، لأنها وإن كانت - أى الفلسفة الشرقية - تشتمل على بعض الأفكار العميقة ، هى تشتمل على هذه الأفكار بشكلها المستتر . وقد بقى مصرا على هذا الموقف من الفلسفة الشرقية ، إذ قال مرة ثانية : « لابد من شطب الفكر الشرقى من تاريخ الفلسفة . ولكننى سأتقدم ببعض الملاحظات عنه . ففى السابق كنت ألتزم الصمت تجاهه اطلاقا . وفى الفترة الأخيرة فقط أتيح لنا مجال الحكم عليه (أى على الفكر الشرقى) » .

نقول : لابد أن نأخذ بالحسبان هذا الأساس لحكم هيغل على الفلسفة الشرقية . ولكن هناك أمرا آخر يجب أن نراه قائما فى أساس هذا الحكم . قد يبدو أن وراء ذلك نقصا فى إطلاع هيغل على الأصول والمصادر الحقيقية للفلسفة الشرقية . إذا كان هذا النقص كائنا بالفعل فليس هيغل معذوراً أن يسمح به لنفسه . ففى الربع الأول من القرن التاسع عشر ، حين كان يلقى محاضراته فى تاريخ الفلسفة ، كانت المعطيات المتوفرة فى أوروبا عن الثقافات الشرقية ، بما فيها من فلسفات ، كافية للحكم الصحيح بشأن هذه الفلسفات ، ولتكوين الفكرة السليمة عن تطور

الفلسفة فى الشرق . هذا يعنى أن الأمر لايكمن فى قلة المصادر أو نقص المعرفة بها ، بل يكمن فى منهج هيغل الفلسفى وفى أسلوب البحث عنده . على أن فهمه للفلسفة ، بمعناها الصارم ، كان متأثراً بالمواقف الفلسفية التى سادت أوروبا فى عهده ، وهى مواقف الفلاسفة البرجوازيين فى أوروبا الغربية من مسألة طرق التفكير فى بلدان الشرق وبلدان الغرب . فإن الأدبيات البرجوازية . خلال كثير من العقود ، كانت تسودها الموضوعة القائلة بالتناقض بين طرق التفكير عند الإنسان الشرقى وطرق التفكير عند الإنسانى الغربى . وبناء على هذه الموضوعة قالوا بإن طريقة تفكير الشعوب الشرقية تتميز بكونها غير عقلانية ، تركيبية ، استطيقية (حسية) ، وإن طريقة تفكير الشعوب الغربية عقلانية ، تحليلية . ومن الطبيعى أن يميزوا - بهذا المقياس نفسه - النتاج الفكرى لكل من الطريقتين بالنسبة لنتاج الآخرى ، ومن الطبيعى أيضا أن تنال الفلسفة نصيبها من هذا التمييز . بهذا الاتجاه ذهب العالم الاجتماعى الأمريكى « نور تراب » فى كتابه « لقاء الشرق والغرب » والكاتب الألمانى W . HAAS بالانجليزية ، وغيرهما كثيرون .

إن مشكلة أنصار مركزية أوروبا فى الفلسفة ، هى أنهم - أولا - فرضوا صفة التناقض على مسألة الصلة بين طرق التفكير الشرقية وطرق التفكير الغربية ، وثانيا ، أهملوا طابع الوحدة فى طرق التفكير البشرى ، واضفوا الطابع المطلق على الفوارق الكائنة بينها فعلا ، كما سنوضح ذلك . فهل كانت الجذور المعرفية وحدها أساسا « لنظرية » المركزية هذه ، أي مايتعلق بالطابع المعقد والمتناقض للمعرفة ، أم يكمن وراءها أيضا مستند أيديولوجى ؟ . الواقع أن الجذور المعرفية وحدها لاتقدم التفسير الواقعى الكامل لهذا الاتجاه . فإن « نظرية المركزية » تستند كذلك - بدرجة أولى - إلى جذور طبقية ، أى إلى أساس أيديولوجى . ذلك بأن الرأسمالية فى ظروف تطورها إلى إمبريالية ، كانت بها حاجة إلى « تبرير » فكرى وأيديولوجى لسيطرتها فى آسيا وأفريقيا أكثر من حاجتها إلى « التبرير » السياسى . ففى تلك الظروف كانت الموضوعة البرجوازية القائلة بطابع اللاعقلانية والحدسية والدينية للثقافة الشرقية ، بوجه عام، تؤدى وظائف سياسية معينة . ومن الطبيعى أن الأوروبى « العقلانى » قد حصل على « التبرير » لسيطرته على الأسيوى « اللاعقلانى » . وأما الآن ، فالبرغم من أن الفلاسفة البرجوازيين أمثال « نور تراب » يظلون متمسكين « بنظرية مركزية » أوروبا ، ينبغى على أنصار هذه « النظرية » أن يبحثوا عن حجج جديدة للدفاع عنها ، لأن « نظريتهم » هذه بشكلها الكلاسيكى لاتستطيع فى الظروف الجديدة تبرير نفسها أمام « البراغماتية » . على أن ظروفا سابقة قد أحدثت بعض

التعديل فى « النظرية » إذ برزت مقاييس جديدة فى مسألة مركزية الفلسفة . فإنه حين كان يصعب انضمام أمريكا إلى أوروبا ، وحين كان هناك ميل إلى ضم أمريكا إلى دائرة مركزية للفلسفة ، ولاتستطيع الإنفراد بدائرة مركزية تحتويها وحدها ، برزت فكرة « المركزية الغربية » بدل « المركزية الأوروبية » فى الفلسفة لكى تشمل الدائرة كلا من أوروبا وأمريكا .

ولكن فى ظروف النهوض الشامل للحركات القومية التحررية فى آسيا وأفريقيا ، كان من الطبيعى أن تبرز ظاهرة جديدة تعارض « المركزية الغربية » بمركزية مقابلة لها باسم « المركزية الشرقية » ، أو « مركزية آسيا وأفريقيا » . إن لهذه الظاهرة الجديدة المعارضة أيضا جذورها المعرفية وجذورها الاجتماعية . أما المعرفية فهى شبيهة بتلك التى خرجت منها « المركزية الغربية » وأما الاجتماعية فمرجعها إلى عملية نهوض شعوب آسيا وأفريقيا التى كانت فى العصور القديمة مراكز لنشوء الحضارة البشرية . ولكن ، ينبغى ملاحظة أن الناس الذين يمثلون هذا الميل إلى مركزية القارتين ، ليسوا - بالطبع - ممثلى الطبقة العاملة ، بل هم من ممثلى البرجوازية والبرجوازية الصغيرة وطبقة الاقطاعيين وكبار الملاكين . إن ماتتجلى به نظرية مركزية آسيا وأفريقيا هو - بالأكثر - المبالغة بدور ثقافة الشرق وفلسفته فى تطور الفلسفة الأوروبية ، حتى فى تطور الماركسية منها ، كما تتجلى هذه النظرية بإضفاء الطابع المطلق على العناصر الدينية والصوفية فى الثقافات الوطنية لبلدان الشرق وأفريقيا . وقد ذكرنا سابقا مثالا على ذلك من تقرير شريف الباكستانى (- ١٩٥١) إلى المؤتمر العالمى الثانى عشر للفلسفة (١٨) . ونذكر الآن مثالا آخر من أفكار الشاعر الفيلسوف « ليوبولد سنغور » رئيس الدولة السنغالية الحاضر . فقد ورد فى تفسير سنغور لمفهوم « الزنجية » عنده ، ، إنها - أى « الزنجية » أو « الزنوجة » - عبارة عن المجموعة الكلية لقيم الحضارة الثقافية والاقتصادية والاجتماعية والسياسية التى تميز الشعوب السوداء ، أو العالم الزنجى الأفريقى . ويقول إن هذه القيم كلها خلقت - أساسا - بالعقل الحدسى ، لإنه العقل الذى يدخل الصراع ويعبر عن نفسه من خلال العواطف وبطريقة التخلى عن نفسه وطريقة اندماج الذات بالموضوع ، وبطريق الأساطير التى هى النماذج الأولية للروح الجماعية .. وأخيرا ، بالإضافة إلى كل ذلك : بطريق الإيقاعية البدائية المنسجمة مع ايقاعية الكون ، أو - بعبارة ثانية : الشعور بالصلة مع الطبيعة ، وموهبة خلق الأساطير والإيقاع . هاهى ذى - يقول سنغور - العناصر الجوهرية للفلسفة الزنجية التى بإمكانكم أن تجدوا أثرها فى كل عمل وكل نشاط للانسان الأسود (١٩)

بعد أن نقرأ هذا الكلام ، ينطرح لدينا سؤال : ماتقدير سنغور للفلسفات العقلانية التى

تختلف عن الفلسفة الزنجية انطلاقا من تعريفه المذكور لهذه الفلسفة الأخيرة ؟ . يقول سنغور بهذا الصدد : « إن حضارة العقل التحليلى تبرز قادرة على خلق عالم الآلات المحرومة دفء الإنسان » أو ـ كما يقول ـ إن الفلسفة الزنجية عبارة عن الفلسفة الإنسانية ، أما الفلسفات الأوروبية فهى ليست شيئا سوى كونها معادية للإنسانية . ثم يضع سنغور الماركسية قمة للعقلانية الأوروبية (٢٠) . يعلق أحد الفلاسفة السوفياتيين (٢١) على هذا الكلام قائلا : إن خطر هذه الأفكار كونها تتخذ عندهم منزلة القانون . فإذا اتخذت هذه المنزلة المطلقة ، كما يتبضح من كلام سنغور ، فإن الخطر الذى يشير اليه التعليق وارد بالفعل ، وهو خطر قيام موقف عنصرى لمحاربة موقف عنصرى مقابل له وبذلك يصبح من العسير أن نأخذ بتفسير جان بول سارتر فى تقديمه لمنتخب الشعر الأفريقى الذى أصدره سنغور نفسه عام ١٩٤٨ . إن سارتر يعترف أن « الزنوجة عنصرية » ولكنه يصفها بأنها « معادية لعنصرية » ، لأنها فى رأيه « تمثل لحظة النفى ورد فعل مركب SYNTHESE التفوق والامتياز الأبيض ، وأنها القضية ـ الضد Antithese فى تسلسل جدلى يؤدى إلى مركب نهائى يتمخض بدوره عن إنسانية عامة خالية من العنصرية » (٢٢). أن العنصرية لاتكون ولن تكون إلا عنصرية ، ومن الخيال الشعرى أن نتصور معادلة من هذا النوع تتمخض عن إنسانية خالية من العنصرية ، وكلام سنغور فى مفهوم « الزنوجة » وفى الموقف من الفلسفات الأوروبية بوجه مطلق ، يؤيد ذلك .

والواقع أن ظهور نظرية مركزية آسيا وأفريقيا ، فى الظروف العالمية المعاصرة ، أى ظروف حركة التحرر الوطنى والحركة العمالية فى البلدان الرأسمالية ، لايساعد اطلاقا على تلاحم الحركة الثورية العالمية . إن الخطأ المبدئى فى أسلوب البحث هذا (مركزية الفلسفة) يكمن فى عدم القدرة على اكتشاف الصلة المتبادلة فى مابين الفلسفة الوطنية والفلسفة العالمية .

إن الرد على نظرية المركزية الأوروبية أو الغربية للفلسفة ، التى روجت لها الحركة الاستشراقية الغربية ، وعلى نقيضتها (المركزية الشرقية ، أو الأسيو ـ أفريقية) هو أن البشرية ، سواء أكانت فى الشرق أم فى الغرب ، موحدة بوحدة وجودها الذى تفعل فيه القوانين الموضوعية الواحدة . وهذه الوحدة تظهر فى وحدة ظروف صيرورة الإنسان والمحافظة على وجوده . وقبل هذه وتلك : وحدة الممهدات والظروف الأساسية لنشاط الإنسان العملى . إن وحدة الوجود المادى للبشرية ، هى التى تحدد ـ بدورها ـ الوحدة المبدئية لوجودها الفكرى أو الروحى ، أى وحدة طرق التفكير ونتاجه . لذا لايمكن أن نوافق على القول بأن التفكير الغربى هو فلسفى أكثر من التفكير الشرقى ، أو

بالعكس . فإنه من الواضح أن تفكير شعوب الشرق وتفكير شعوب الغرب يلتقيان فى وحدة عامة لطريقة التفكير ، وأن هذه الوحدة تتجلى فى عدة مظاهر . منها مثلا : إن التفكير البشرى ، شرقيا كان أم غربيا ، هو عنصر من عناصر الوعى الذى هو عبارة عن النتاج التاريخى لتطور المادة ، وأن التفكير - كذلك - شرقيا كان أم غربيا ، هو انعكاس للوجود ، وإنه - فى الشرق كما فى الغرب - ينتظم من عناصر متماثلة . إن كل هذه الحقائق الواقعية تخلق إمكان عقد صلات التفاهم والتفاعل بين شعوب الشرق وشعوب الغرب وبين ثقافات كل منها .

ولكن للمسألة جانب آخر هو فى أساسها أيضا : أن وحدة التفكير البشري على النحو المتقدم ، لايعنى أن طريقة التفكير واحدة كليا ، ومنسجمة انسجاما كاملا . بل ينبغى أن ننظر فى مسألة طرق التفكير على نحو ماننظر فى مسألة وحدة الأضداد والتناقض بينها . أى أنه مع وجود الوحدة توجد الفوارق . ولكن علينا أن نتحدث هنا عن الخصائص المميزة لكل طريقة من طرق التفكير ، لا عن الفوارق نفسها . أن هذه الخصائص تظهر ، قبل كل شيء ، فى خاصة العلاقة بين العناصر المتماثلة فى تركيب التفكير . وفى هذا المجال يتجلى دياليكتيك العلاقة بين العام والخاص . بمعنى أن كل طريقة للتفكير هى فريدة من نوعها (خاصة) ، وهى فى الوقت نفسه عامة . من هنا لابد من إيضاح مفهومنا عما سميناه ، منذ قليل ، الفلسفة العالمية :

حين نقول « الفلسفة العالمية » لانعنى النظر إليها فى كل مرحلة من تطورها التاريخى بوصف كونها مجموعة بسيطة للفلسفات الوطنية أو الإقليمية ، بالرغم من أنها تتكون - طبعا - من منجزات هذه الفلسفات ذاتها . بل الواقع أن الفلسفة العالمية لم تكن فى أية مرحلة سابقة ، وليست هى فى المرحلة الحاضرة ، فلسفة للعالم أجمع . فانه بسبب من التفاوت فى التطور التاريخى للبشرية ، الذى ينعكس تفاوتا فى تطورها الثقافى ، كانت تظهر فى كل مرحلة مجموعة معينة من البلدان تؤدى دورا رئيسا فى تطور الفكر البشرى فى هذه المرحلة بعينها . والفلسفة فى هذه البلدان كأنها تستخلص فى نفسها كل تطور الفكر الفلسفى فى تلك المرحلة . لذلك نقول إنه بالرغم من كون الفلسفة بالذات لم تكن فلسفة العالم بأسره ، كانت تظهر كفلسفة عالمية .. ولعل انجلز قصد هذا المعنى حين قال انه « فى العصور الحديثة مثلا كانت فرنسا وألمانيا ، وقبلهما بريطانيا ، تلعب دور « الكمان الأول » فى أوركسترا تطور الفلسفة العالمية » . ولكن النظر الدقيق إلى مجرى التطور التاريخى للمجتمع يكشف لنا انه كلما أصبح العالم أكثر وحدة اقتصاديا ، نشط واتسع التشابك والتفاعل بين الحضارات . لذا يمكن أن نستنتج أننا الآن فى

الطريق نحو الالتقاء بين الفلسفة العالمية وفلسفة العالم بكليته . ولكن حين ننظر فى تاريخ الفلسفات الوطنية والاقليمية ، رغم ارتباطها الوثيق بتاريخ الفلسفة العالمية ، نرى أنه ليس من الصحيح الموافقة على ذوبان الأولى بالثانية ، لأن التركيز على الجوانب والعناصر التى أسهمت بها الفلسفات والثقافات الوطنية أو الاقليمية فى تطور الفلسفة والثقافة العالمية ، دون الجوانب والعناصر الخاصة بها ، قد يؤدى إلى استسهال تشويه تاريخ الفلسفة والثقافة الوطنية هذه ، بسبب من أن هناك عناصر فى كل فلسفة وطنية لا أهمية لها بالنسبة للفلسفة العالمية فى حين تكون هى نفسها ذات أهمية بالغة بالنسبة للفلسفة الوطنية التى تنتسب إليها . من هنا يبرز الخطأ فى إهمال النظر إلى كل عناصر الفلسفة الوطنية بتركيبها الكامل ، والاقتصار على رؤية العناصر ذات الأهمية بالنسبة للفلسفة العالمية . وهذا الخطأ هو ماوقع فيه كثير من المستشرقين فى دراساتهم عن التراث الفلسفى العربى ـ الإسلامى .

بقيت نقطة أخيرة تتعلق بنقدنا هذا الاتجاه الثانى فى الدراسات الاستشراقية ، هى أنهم يتكلمون عن الفلسفة الشرقية دون تحديد أو تعيين . وهذا يوحى بأنه توجد فلسفة شرقية واحدة ذات خصائص أو صفات متماثلة . أن ذلك غير صحيح . بل الصحيح والدقيق أن هناك فلسفات شرقية متعددة ، لكل منها طابعها التاريخى المتميز . ويكفى دليلا على ذلك أن الباحثين الأوروبيين عالجوا الفلسفات الشرقية المختلفة كلا على انفراد . هناك فلسفة صينية فلسفة كونفوشيوس ، تختلف عن فلسفة الهند متمثلة بتعاليم بوذا مثلا ، وهناك الفلسفة المزدكية والزرادشتية فى فارس الخ ... وأنه لطبيعى أن لايكون بين هذه الفلسفات تماثل ، مادام هناك تفاوت أو اختلاف فى التطور التاريخى لكل من المجتمعات الشرقية التى أنتجت هذه الفلسفات ، وذلك هو شأن الفلسفة العربية ـ الإسلامية بالنسبة للواقع الاجتماعى وللخصائص التاريخية التى جاءت هذه الفلسفة تعبيرا عنها بطريقتها الخاصة .

هناك ظاهرة أخرى تتصل بالمباحث الغربية حول الفلسفة والثقافة الشرقيتين نرى من مكملات بحثنا هنا أن نقف عندها وقفة جدية . فقد كان ملحوظا ، فى نحو منتصف القرن العشرين ، وفى ظل أزمة الفلسفة البرجوازية الغربية ، أو أزمة الثقافة الغربية بوجه عام ، أن لدى الممثلين الفكريين لهذه البرجوازية محاولات للتغلب على تلك الأزمة باقتراح اللجوء إلى الشرق ، لايجاد قيم فى الفلسفة والثقافة الشرقيتين تصلح طريقا لإنقاذ الفلسفة البرجوازية من أزمتها . لقد أخذوا يمهدون لهذه « العملية » بالقول أنهم كانوا ـ قبلا ـ يهملون ويتجاهلون الفلسفة الشرقية ،

مع أن لدى الشرقيين فلسفة عظيمة، وأن عليهم الآن أن يدرسوها ويجمعوا المواد اللازمة عنها لإضافة حاصل ذلك إلى فلسفتهم ، فتتبلور هناك فلسفة قوية قادرة على مواجهة الماركسية . ان بذور هذه الظاهرة ترجع إلى ماقبل منتصف القرن العشرين . والملحوظ أن ظهور هذه البذور مرتبط بمراحل أزمة الفلسفة البرجوازية وتطورها فلننظر إلى دلالات « الأحداث » المتعاقبة الآتية :

ـ بعد الحرب العالمية الأولى مباشرة قام عدد من الفلاسفة البرجوازيين بزيارات إلى بلدان الشرق.

ـ ١٩٢١ صدر كتاب جون ديوى « رسائل من الصين واليابان » ومجموعة كتب من هذا النوع لفلاسفة غربيين أخرين .

ـ ١٩٢٢ صدر كتاب برتراند راسل عن « مشاكل الصين » بعد زيارتها .

ـ في هذه المؤلفات وأمثالها يؤكد المؤلفون فكرة مشتركة تقول بأن قيم الشرق وحدها قادرة على مساعدة الغرب فى التغلب على أزمته الفلسفية (برغسون . راسل ، ديوى ، ريكين ، بترو الخ ...)

ـ أما بعد الحرب العالمية الثانية ، فقد وضعت المسألة بشكل أكثر حدة : مؤتمرات فلسفية دولية فى جزر الهاواى وهونولولو ، يشترك فيها بنشاط معظم الفلاسفة المثاليين المعاصرين ، إما بحضورهم أو بارسال بحوثهم وتقاريرهم إليها (ديوى يشترك فيها دائما ، سدنى هوك وهو من أكبر الفلاسفة المثاليين الأمريكان وأشدهم رجعية ، راداكريشنان وراجو من فلاسفة الهند ، سوز ـ ازكى من فلاسفة اليابان ، شريف من الباكستان ، شارل مالك من لبنان) .

ـ يناقش هؤلاء الفلاسفة ، فى أكثر من مؤتمر ، مسألة اندماج فلسفة الشرق وفلسفة الغرب بكل تفاصيلها ، ويقترحون على الماركسيين أنهم إذا أرادوا تطوير نظريتهم (الماركسية) ، فعليهم أن يلجأوا إلى الشرق أيضا ويجمعوا تعاليم من القيم الشرقية .

ـ والملحوظ خلال هذه الظاهرة أن مفكرى البرجوازية الصغيرة فى آسيا وأفريقيا ، هم الأشد إصرارا على اندماج الماركسية والفلسفة الشرقية . لماذا ؟ هناك سببان متناقضان يتلاقيان دياليكتيكيا : انهم ـ أولا ـ يجدون فى الماركسية مجموعة من العناصر الجذابة ، وانهم ، ثانيا ـ كسائر فصائل البرجوازية الصغيرة فى العالم ـ يخافون الماركسية الحقيقية . لذلك يقترحون مايسمى بـ(« الماركسية ـ الشرقية » . على كل حال ، هذا الاقتراح يطرح أمامنا بعض الأسئلة :

١ـ هل لفلسفة بلدان الشرق ، التقليدية والمعاصرة ، أن تدخل مجال التفاعل النشيط مع

الفلسفة البرجوازية العالمية المعاصرة ، وأن تؤثر عليها التأثير المثمر ؟

٢- هل ينظر لهذا التأثير أن يؤدى حتما إلى نشوء فلسفة شرقية - غربية (مندمجة) ؟.

٣- هل للفلسفة الشرقية أن تمارس تأثيرها على الماركسية ؟ وهل سيحصل هذا التأثير بصيغة اندماجية ؟.

يمكن تصور الاجابة عن هذه الأسئلة على النحو الآتى (حسب ترتيب الأسئلة) :

- حتى فى ظل الرأسمالية تتكون الممهدات لتوحيد العالم . فالمواصلات المعاصرة تجعل العالم صغيرا ، وهى ، عمليا ، تقضى على مفهوم « الريف » العالمى . أما فى ظل تطور العلاقات الشيوعية ، فان عملية التوحيد هذه تصبح أكثر سرعة . وطبيعى أن يكون توحيد الثقافة فى هذه الظروف واسعا وعميقا ، فتتقارب ثقافات الشعوب والقارات ، وتصبح مهمة التعاون والتفاعل الثقافيين مهمة ملحة أكثر فأكثر ، ولاسيما النتاج الفكرى والفلسفى . هذه العملية تتسارع مع تسارع عملية تطوير العلاقات الاجتماعية فى البلدان المتخلفة.

- من الطبيعى انه مع ازدياد سرعة التطور فى هذه البلدان ومع إجراء التحولات الاجتماعية العميقة فيها ، تجرى تحولات معينة فى التطور الثقافى ، وتولد الفلسفة المعاصرة لهذه البلدان حاملة - دون شك - طابعا طبقيا . وحين تطرح هذه الفلسفة مسائل ليست محلية صرفا ، بل عامة شاملة ، لابد أن تمارس تأثيرها على الفلسفة الغربية . وهذا مانرى مظاهره اليوم . ففى السنوات الـ ١٥ - ٢٠ الأخيرة صدرت مئات البحوث فى أوربا الغربية وأمريكا عن الفلسفة الشرقية . ولابد أن تصبح بعض أفكار هذه الفلسفة شعبية حتى على التفكير العادى . أما أن يؤدى ذلك إلى الاندماج فهذا أمر غير ممكن ، لأنه غير واقعى . لقد حاول ذلك الفلاسفة المثاليون : عام ١٩٤٩ انعقد المؤتمر الثانى لفلاسفة الشرق والغرب فى هونولولو ، وكان هناك من يتوقع اتفاقا بينهم على صيغة اندماج ما ، على أساس اختيار عناصر معينة من هنا وهناك تتكون منها فلسفة شرقية - غربية موحدة (استبرانتو فلسفية) . ولكن توقع هذا الاتفاق المصطنع كان وهما مثاليا . ذلك لأن الفلسفة نتاج تطور تاريخى للمجتمعات البشرية ، وقد تجاهل أنصار الاندماج هذه الحقيقة ، كما تجاهلوا الطابع الطبقى للفلسفة . ومن جهة ثانية ، تجاهلوا أن تأثير الفلسفة الشرقية على الفلسفة الغربية ، ليس يجرى إلا بعملية تاريخية طبيعية يوجهها مجرى التطور التاريخى لبلدان

الشرق بحد ذاتها . وهذه العملية لايمكن - طبعا - أن تسرع أو تبطئ الا تبعا للنشاط الاجتماعى الواعى ، أى أنها لايمكن أن تحدث بطريقة تحويل خارجى مفتعل ، لأن العملية التاريخية الطبيعية لاتحدث بارادة مجموعة من الفلاسفة . ولذلك لن تأتى محاولات أنصار الاندماج الاتفاقى الاعتباطى بغير فلسفة انتقائية تغلب عليها العناصر التقليدية للفلسفات المحلية .

- أما الحديث عن الاندماج بين الفلسفة الماركسية والفلسفة الشرقية ، فهذا أكثر بعدا عن الواقع . ذلك لأن الماركسية نفسها لاتحتاج الى مثل هذا الاندماج المصطنع . فهى . لكى تنتشر فى بلدان جديدة ولكى تكون صالحة ومفيدة وقابلة للتطبيق العملى فى بلدان الشرق ، تحتاج - قبل كل شىء - إلى تحديد دقيق للظروف الملموسة فى بلد بمفرده ، أكثر مما تحتاج إلى إندماجها بفلسفات هذه البلدان . ولكن ، ليس يعنى ذلك أن لاتتطور الماركسية باتجاه الاستفادة من عناصر الشرق . بل ذلك يعنى أنه فى سياق تطبيق الماركسية بالقياس الى الظروف الملموسة لكل بلد . سوف تتطور بالاستفادة من هذه العناصر . مثلا : هناك موضوعة ماركسية معروفة بشأن التشكيلات الاجتماعية - الاقتصادية التاريخية . إذا حاولنا تطبيق هذه الموضوعة على تطور بلدان الشرق عند تحليل مجرى تاريخها ، فلابد أن نجد فى هذا التاريخ ظاهرات جديدة ، كظاهرة أسلوب الإنتاج الأسيوى أن المزيد من الدراسات فى هذا الموضوع ، لابد أن يؤثر فى إغناء التعليم الماركسى - اللينينى بشأن التشكيلات الاجتماعية - الاقتصادية . فما الذى تتطلبه دراسة المجتمعات الآسيوية من زاوية هذا التعليم ؟ . تتطلب بالدرجة الأولى ، أن تنطلق من صعيد النشاط العملى الاجتماعى لبلدان آسيا . فهذه هى الطريقة الأساس لحل المشكلة . ولكن ، على أى حال . يمكننا الآن الركون إلى الاستنتاج الآتى : أن الفلسفة الماركسية ليست عقيدة جامدة ، بل مرشدة للعمل . فكل تعليم ماركسى - بناء على ذلك - قابل للتطور . وثقافات بلدان الشرق وفلسفاتها ، هى من المصادر لتحقيق مثل هذا التطور بالتطبيق على العلاقات الاجتماعية الواقعية التى يمكن أن تضيف إلى الماركسية صيغا جديدة تزيدها غنى وخصبا . أن دراسة تراث الشرق الفكرى ، ومنه التراث العربى - الاسلامى ، بالارتباط مع قاعدته الاجتماعية - الاقتصادية . وفق منهج البحث الماركسى ، هى شكل من أشكال هذا التطبيق .

هوامش :

١) يستعمل رينان فى كتابه « ابن رشد والمرشدية » اسم « الفلسفة الغربية » غالبا ، وقد استعمال اسم « الفلسفة الاسلامية » نادرا . ويبدو أنه يقصد « بالفلسفة الاسلامية » مباحث المتكلمين الاسلاميين (راجع كتاب « اين رشد والرشدية » الطبعة العربية ، ترجمة عادل زعيتر ، القاهرة ١٩٥٧ ، ص ٣٠١) ، ويرى مصطفى عبد الرازق أن رينان ربما كان أول من استعمل فى الغرب كلمة « الفلسفة الاسلامية » (التمهيد لتاريخ الفلسفة الاسلامية ، ص ١٢).

٢) راجع : E . RENAN , HISTOIRE ET SYSTEME COMPARE DES LANGUSE SEMITIQUES , PARIS , VI ED T . 1, P, 415.

٣) رينان : ابن رشد والرشدية ، الطبعة العربية (زعيتر) ، ص ١٠٧ .

٤) المصدر السابق : ص ١٠٩

٥) نشرت الطبعة الأولى لكتاب رينان عن ابن رشد والرشدية سنة ١٨٥٢ .

٦) المصدر نفسه ص ١٤ ـ ١٥

٧) عبد الغنى مغربى : دراسة عن « ابن خلدون مؤسس علم الاجتماع » نشرت فى خمسة أعداد من جريدة « المجاهد » الجزائرية (بالفرنسية) . ٤ ـ ٩ ديسمبر ١٩٦٩.

٨) راجع : L . Gauthier, L'esprit semitique et l'esprit oriental, paris 1923, p. 66- 67.

٩) راجع : L, Gauthier, introduction a l'etude de la philosophie mu- sulmane ,paris, 1923, p. 121.

١٠) عبد الغنى مغربى « ابن خلدون مؤسس علم الاجتماع » ـ جريدة « المجاهد » ، العدد ١٣٩٣ ، ٥ ديسمبر ١٩٦٩.

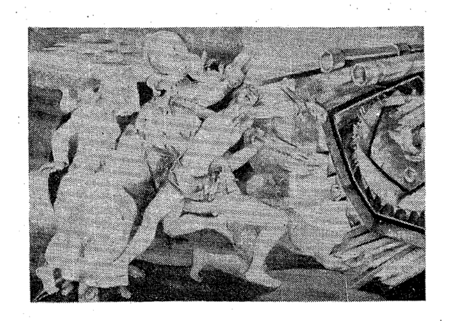
١١) ورد اسم « لسن » فى دائرة المعارف البريطانية ـ مادة « عرب » ، مقترنا باسم « رينان » موصوفين بأنهما اضافا ميزات خاصة إلى « الجنس السامى » مع الرد عليهم بأن هذه الميزات ليست ناشئة من طبيعة الساميين « كجنس » ، وإنما هى من عوامل خاصة بالبيئة التى عاشوا فيها فلو أنهم عاشوا فى بيئة غيرها وأحوال غير أحوالها لكانت لهم خصائص غير تلك التى نسبت إليهم .

١٢) Emile Brehier , Histoire de philosophie, Tome premier, p. 610. David de Santilland.

١٣) راجع سنتلانا (١٨٤٥ ـ ١٩٣١) عين سنة ١٩١٠ استاذا لتاريخ الفلسفة فى الجامعة المصرية ، ثم عمل استاذا للتاريخ الاسلامى وتاريخ الجمعيات الدينية الاسلامية فى روما.

١٤) راجع « تراث الاسلام » تأليف جمهرة من المستشرقين ، ترجمة توفيق الطويل ، لجنة الجامعيين لنشر العلم ، القاهرة ١٩٣٦ ، ص ٤١٠ ـ ٤١١ *

١٥) عبد الحميد العبادى : المشكلة العنصرية فى الاسلام ، دار العلم للملايين ، بيروت ١٩٦٩ ، ص ٥٠ ـ ٥١ ، انظر أيضا : « الفلسفة فى الشرق » تأليف العالم الفرنسى ـ بول ماسون ـ أورسيل ، ترجمة



محمد يوسف موسى ، دار المعارف بمصر ١٩٤٧ ، ص ١٦ ، ص ١٩ ـ ٢٠ وغيرها من صفحات الكتاب .

١٦) جاء ذلك في مقدمة هيغل لمحاضراته في تاريخ الفلسفة ، وهي سلسلة المحاضرات الثانية التي ألقاها في الجامعة بين سنتي ١٨٢٣ ـ ١٨٣٠ ، أما السلسلة الأولى فقد ألقاها سنة ١٨٠٥ . ننقل هذا النص ومابعده من نصوص وأفكار أخرى لهيغل عن المؤلفات الكاملة (بالروسية) ، موسكو ـ لينينغراد ١٩٣٥ ، المجلد ١١ .

١٧) يرى هيغل أن الدين يستخدم الفن كشكل من أشكال « الروح المطلقة » ، وأن الدين والفن يتعاملان بوساطة التصورات الحسية . وهنا نشير إلى ماهو معروف من أن للمعرفة مرحلتين : الحسية ، والعقلانية . الأولى تتسلسل هكذا : الاحساسات ، فالادراكات ، فالتصورات . والثانية تتسلسل هكذا : المفاهيم ، فالأحكام ، فالاستنتاجات .

١٨) ص ٤ من هذه المقدمة .

١٩) عن كتاب « الزنجية » لسنغور ، مترجمة من الروسية .

٢٠) المصدر السابق .

٢١) ادوار بتالوف : محاضراته في الفلسفة بمعهد العلوم الاجتماعية ، موسكو ١٩٧٠ .

٢٢) نقلا عن شلش : العنصرية وأثرها في الأدب الافريقي ـ مجلة « الفكر المعاصر » المصرية ، العدد ٧٤ ، ابريل ١٩٧١ .

٢٣) لاننكر أن الفلسفة العربية ـ الاسلامية كانت ذات أشكال دينية . فالواقع أنها كغيرها من فلسفات القرون الوسطى قد ارتبطت بالتاريخ الديني . ولكن هذه الميزة الواقعية لا تخفي النزعات المادية . وقد استطاع فلاسفة القرون الوسطى أن يبرزوا ميولهم الفلسفية المادية من خلال الأشكال الدينية بوضوح حينا (ابن سينا مثلا) ، وبالرمز أو المداورة حينا آخر .

شاشة هتك العرض

وما بالنفس من هزل ينمو بجدية

على عوض الله كرار

سأتبع نفسى وأنا أكتب عن حال التعامل (الشخصى والعام) مع السينما ، بادئاً بترف ذهانى * هزلى ، وسأرى إلى أين يقودنى هذا الترف حال اندماجى ونسيانى لنفسى التى سأتركها لشأنها وقت أن تذكرنى مرة أخرى بوجودها ، إذ تتحول إلى قهقهات - إن استمرت - تصل حتما إلى مرحلة إنتاج الدموع المطهرة للعيون ، فيما تتشارك (الدموع والعيون) فى تلميع صور أحزان تجاورنا ، وبعضها يصاحبنا ، وعند الوصول إلى ذلك الحال ، تنقلب القهقهات (ربما) لنهنهات باكية تستدعى بعضا من قديم الأحزان وجديدها لزوم استمرار نقيض السرور والفرح..

قبل أن أبدأ ، ومن أجل تواصل سريع بين القارئ وما أود قوله ، أطرح عليه هذين المثلين :

أفلام المخرج (أسامة فوزى) جادة جداً ، وبالذات (بحب السيما) الذى يقف على رأس شخصياته شخصيتا (الأب / محمود حميدة) و(الأم / ليلى علوى) ، وهما جادان إلى حد التزمت ، ورغم ذلك انقلب الكثير من مواقفهما إلى حد مايبعث على القهقهة التى رجت أركان صالة العرض .

أما أفلام الممثل (محمد سعد) حين تصل بعض المشاهد فيها إلى تمام الهزل ، استشعر أن جدية طاحنة ومؤلمة بدأت تنبثق من هذا الهزل الواصل توا إلى منتهاه .

هل صار هذا هو مزاجنا العام ؟ :

أن تقفز من أقصى الضحك (= الضحك حين يزامله البكاء) .

إلى أقصى الحزن (= الحزن لحظة عناقة للقهقهة)

أو العكس ...

ومن هذا الحال يخرج استثناء :

يتجمد الجسم ، أو يتحرك (محلك سر / أو داخل دائرة محدودة) بينما القلب هو الذى يتقافز فرحاً أو خوفاً بين الأقصيين ويعبر عن هذا الحال أناس عديدون يبدون وكأنهم قد توقفوا عند لحظة عابرة من لعبة التحطيب (إمساك العصا من طرفيها ، ورفعها بطول الذراعين المائلين لحظة صد هجوم قوى فوق الرأس) وهذه اللحظة تم تثبيتها ، وإطالتها زمنيا ، لتصير إلى حالة من حالات (التذنيب) الذى هو أول درجة من درجات التعذيب.

وفى حالة التعايش المنفتح مع الظرف الاستثنائى (سياسة واقتصاد وعلاقات وخلافه) ، تتماهى قطاعات عديدة من الناس ولعبة التحطيب التى تتطلب من اللاعبين اكتساب مهارتين ممتزجتين فى بعضهما البعض ، هما : الضرب بالعصا والرقص بها ، والضرب (حال الدفاع عن النفس) والرقص (حال الدفاع عن الروح) غالباً مايستلزمان الانحياز إلى طرف واحد من طرفى العصا ، يقبض عليه الضارب الراقص فى لعبة التحطيب بكفين قويتين ومرنتين .

وسينمائيا : صار المخرج والسيناريست اللذان يأتلفان فنيا وفكريا ، ويريان كيف تتجادل مشاكل الحياة فيما بينها ، واللذان يعرفان كيف يشكلان علاقات تجادلية بين فكرهما وفنهما المتجادلين هما أيضا وتلك المشاكل ، صارا يتنقلان بمشاهدهما الفيلمية (وأيضا : داخل المشهد الواحد) من أقصى الجدية إلى أقصى الهزل وبالعكس ، وأحيانا يمسكان بالأقصيين فى ذات الوقت ، وقد فعلها مرارا المخرج (أسامة فوزى) فى (بحب السيما) . وكمثال : يقف الأب مرتغدا ، ومذعورا ، فى غرفته المغلقة عليه ، وهو يعترف أمام الرب بأخطائه وذنوبه الكثيرة ، والتى لايستطيع صد أحدها ، أو حتى الابتعاد عن سكتها ، فهو فى قرارة نفسه يود معانقة مباهج الحياة ، وفى ذات الوقت التنعم (بعد الممات) بالفردوس ، وبمحاولة إمساكه هذين الطرفين ، رأى نفسه كمن يقف فى وضع (التذنيب) فى ممر خلف حجرات الدراسة زافعا ذراعيه وقابضا على عصا من طرفيها

ليكون عبرة لزملائه من التلاميذ.

وأنقل عن وائل عبد الفتاح (مجلة سينما / سبتمبر ٪ العدد ٢٦) ماجاء على لسان الأب (محمود حميدة) :

« أنا لاأعصيك . لكنى أخاف أن أرتكب خطيئة قبل أن أموت فأخسر كل شىء . أخسر الجنة »

وأضاف وائل :

(وتمنى الأب أن يكون مثل أحد أتباع المسيح الذى تمتع بالمتع كلها ، وقبل أن يموت طلب المغفرة ، فكان نصيبه الجنة)

وفى هذه الأثناء كان الابن الصغير يتلصص على أبيه ، بينما براءته تندفع فى صمت معلقة بالضحك على مايفعله الأب مع نفسه : إنه يعذبها ليل نهار . إن كان هو موقن بأنه بعد الممات ، سيقذف به فى نار جهنم رغم أمانته وطيبته وعطفه (التى رأيناها من خلال عمله كأخصائى اجتماعى فى مدرسة حكومية) . فلماذا لا يرمى - إذن - هذه الأفكار خلف ظهره كيما يهنأ هو وأفراد أسرته بهذا القليل من الزمن الدنيوى الذى سيعيشه كل فرد منهم ؟ هكذا هم الطيبون : ينشدون الكمال الذى هو لله دون شريك .

*　　*　　*

عفوا .. اتفقت معكم على أن تكون بداية رحلتى الكلامية من منطقة الهزل إلى أن أطب (لا أدرى متى وكيف) فى لجة الجدية .. من جديد سأبدأ الرحلة :

مشكلتى مع الأفلام الهزلية هذه السنوات تتلخص فى تداخل وتشابك حروف الجر فى بعضها البعض :

أضحك مع هنيدى / أو : عليه / أو : منه

وطبعا يمكن حذف (هنيدى) ووضع (محمد سعد) أو (عبلة كامل) أو أى آخر من رجال وسيدات كوميديا مواسم الإجازات والأعياد.

فى تعاملاتى السمعبصرية أظل فى حال دائم من التنقل العفوى من حرف جر إلى آخر ، ثم العودة إلى الحرف الأول ، ومنه قفزا إلى الحرف الثالث مثلا ، وهى انتقالات لاخريطة لها ، ولاقاعدة . وربما هذا التنوع الانتقالى العشوائى هو مايدفع المرء أحيانا إلى التعامل مع هؤلاء الممثلين كنوع من تسليك الدماغ وتنظيفها قبل حشوها من جديد بفيلم رائع مثل (فريدا) للمخرجة (جولى تايمور) أو (فهرنهايت ٩/١١) لـ (مايكل مور) ، أو (بحب السيما) لـ (أسامة فوزى)

استطراد : من الألعاب المنتشرة فى العالم لعبتى (السلم والثعبان) و(الليدو) ، وإلى جوارهما لعبة (الشطرنج) . الأولى والثانية وجدتا لتنويم الدماغ بغية تجديد حيويته عندما يصحو . والثالثة ابتكرت من أجل الارتقاء بها .

الروح القلقة فى جسد مأزوم (بنى أدم أو وطن) تظل فى حال من التأرجح بين ما هو فن (هايف) وفن (هادف). الأول : تمثله الآن أفلام الكوميديا . والثانى : تمثله شرائط شعبان عبد الرحيم الأخيرة ، المعجونة بقليل من (هيافة) ، يقابلها قليل من الإفادة التى تجعل لأفلام الهيافة قبولا لدى المتفرجين الحريصين (معظمهم) على وجود (شعرة معاوية) بين واقعهم المرير ، وبين أفلامهم الهزلية.

بيد أنه أحيانا يتخلق من هذا التأرجح المكوكى نسيج فنى جيد ، هو ناتج العلاقة الجدلية بين ماهو (هايف) و(هادف) . والمثال (أفلام : مواطن ومخبر وحرامى لداود عبد السيد / مستر كاراتيه لمحمد خان / آيس كريم فى جليم لخيرى بشارة / سهر الليالى لهانئ خليفه / أحلى الأوقات لهالة خليل) . ولكن هناك من النقاد من هو لاتقع عينه إلا على طرف من طرفى العلاقة ، فيتعامل مع الأفلام الثلاثة الأولى وكأنها نزوة طارئة انتابت مخرجيها ، ويتعامل (مثلا) مع الفيلمين الأخيرين وكأنهما خيوط منسولة من أفلام أساتذة الفن السينمائى فى الثمانينيات وأعيد نسجها ، ومن هؤلاء الأساتذة مخرجو الأفلام الثلاثة الأولى هذه + عاطف الطيب ، ومن قبلهم : يوسف شاهين الذى وجه له صانعا فيلم (بحب السيما) تحية عبر ذكر اسمه الفنى (يحيى) ثلاث مرات ، على لسان الطفل (نعيم) ، وذلك قبيل نهاية هذا الفيلم الجميل (لجودته الفنية المجدولة بجرأته الصدامية) ، لولا أن قتلة الديالكتيك ، عن وعى أو جهل به ، استخلصوا من جرأته فحسب ، ماينفع لصنع حوائط من خلفها يتبادلون إطلاق حروف كومبيوترات الصحف والمجلات ضد بعضهم البعض ، وبالتالى تحقيق ممارسة نضالية شكلية ، لاترقى إلى ذلك الموقف العظيم الذى صنعه بعفوية رائعة الروائى : صنع الله إبراهيم فى عقر دار المجلس السلطوى الأعلى للثقافة.

وأقول جازما :

(بحكم أنى دخلت هذا الفيلم ثلاث مرات ، حفلات مختلفة المواعيد ، وعلى فترات متباعدة ، وبحكم أنى لست من هؤلاء الذين يحولون استمتاعاتهم السينمائية إلى لقمة عيش تستلزم استرضاء سياسة حكومية ، أو حتى حزبية).

أقول جازما : إن موقف جماعات عديدة من جماهير السينما (مرة أخرى أقول : من

جماهير السينما) من هذا الفيلم ، كان متقدما عن هؤلاء المناضلين الورقيين ، وذلك لأن تلك الجماعات المدمنة للسينما ، حين تلج صالة العرض ترمى همومها ودنياها وراءها ، متفرغين لمهمة واحدة هى الاستمتاع ، ثم إنها اكتسبت خاصية التعود (الذى قد يكون ميزة ، وقد لايكون) بعد مرور سنوات من رؤيتها للسينما الأمريكية التى كثيرا ما احتفت بمشاهد داخل الكنيسة متضمنة أحداثا ومواقف غير مقبولة ، كما احتفت أيضا بمشاهد للصليب داخل أمكنة لايصح أن يكون له علاقة بها ، ولنتذكر الفيلم الأمريكى (راعى بقر منتصف الليل) المتضمن مشهدا لصليب فى مكان يقضى فيه الناس حاجتهم ، ومنذ نحو عام شاهدنا فيلم (النهر الغامض) لـ (كلينت استوود) ، وبه لقطتان قريبتان للصليب ، الأولى : فى بداية تعرفنا على شخصية عجوز شاذ قام سائقه باصطياد طفل من الشارع ودفعه إلى المقعد الخلفى بسيارتهما ، وبينما الطفل فى حيرة من أمره التفتت التجاعيد المخيفة لوجه العجوز نحو الطفل واضعة كفها على المسند الفاصل بينهما ، فإذا بالكاميرا تنجذب (فى لقطة كبيرة) نحو ذلك الكف الملفوف حول إصبع من أصابعه خاتم يبرز منه صليب ، مما أحدث نوعا من المفارقة الخانقة :

شاذ سيحتضن الطفل غصبا بيديه المزينة إحداها بصليب ممارساً فعلته النكراء ..

واللقطة الثانية جاءت قبيل نهاية الفيلم ، وهى لقطة قريبة لصليب أخذ مساحة الشاشة تقريبا ، ولوقت ملحوظ ، ثم حين ابتعدت الكاميرا ليتضح السياق عرفنا أن هذا الصليب مرسوم (مطبوع) على ظهر زعيم العصابة الإجرامية المتخصصة فى السرقة والقتل .

والسؤال : لماذا لم نمارس فعل الاحتجاج على هذين الفيلمين الأمريكيين وأمثالهما الكثيرة ؟

خاصة أن الأفلام الأمريكية تتميز بالعالمية من حيث سعة الانتشار بين سكان الكرة الأرضية (ستة مليارات نسمة وكسور) ، وبالتالى تتمتع بعمق التأثير البالغ قدرته تغيير الطباع الشخصية حتى أن معظمنا (ذكورا وإناثا) ، (صغارا وكبارا) ، (فقراء وأثرياء) ، (متزمتين ومنفتحين) ارتدينا ملابس الكاوبوى الأمريكى ، حتى أنها كادت تصير ملبسا وطنيا ، ولم لا ؟ والشاى والقهوة ومحمد على باشا صاروا من المشاريب الوطنية فى البيت والمدرسة وهم ليسوا من نتاج الأرض المصرية.

وأتذكر أنه حين كانت الفتيات والسيدات الشعبيات لايرتدين(معظمهن) الملابس الكاشفة لأى جزء من أجسامهن ، كن يتعاملن كمتفرجات ، فى سينما الأحياء الفقيرة ، مع الممثلات بدءا من ملكة الاغراء : هند رستم ، حتى أميرة الطهر والعفاف فاتن حمامة ،

بمحبة خالصة ، رغم أنه ما من فيلم (تقريبا) كان يخلو من القبلات المثيرة ، وأحيانا بعض التحسيسات اللازمة لتحسين حالة الكبت لدى المتفرج ، وقد يتجرأ مخرج ويأمر كف العاشق بالطلوع من تحت رداء نوم المعشوقة إلى قرب الوركين ، أو أن تنزل من تحت قفاها بمنحنيات تتقاطع والعمود الفقرى المتلاصق بسوستة تنفك أسنانها عن بعضها البعض بمعدل سرعة زحف الكف الذكورى الذى لايوقفه ، أو يبعده عن عين الكاميرا ، سوى رقباء رسميين يخشون من غضب هؤلاء الرقباء غير الرسميين والمنتظرين بفارغ الصبر أى محاولة (مستترة أو غير مستترة) لتجاوز الأستيك العريض الفاصل مابين نهاية الظهر ، و استدارة ماقبل الوركين . ومن ثم نقل الصراع من أرضيات التناقضات الرئيسية إلى أرضية بور تخاض عليها كل أنواع الصراعات البرجوازية الفوقانية التى لاتنتج سوى غل حاقد يسقط سيولا من سياط ملتهبة تشوه ملامح شخصية بسطاء الناس الذين عرفوا بسماحتهم لولا هذا (الزن) و(الزن المضاد) المصبوبان بكثافة مغلية ومتواصلة فى طبلة الأذن (أمن أجل إحداث ثقب بها وبالتالى توصيل الحكمة العولية الشهيرة : لاأرى ، لاأسمع ، لاأتكلم ، كاملة غير منقوصة ، وبالمجان ، إلى الطبقات الشعبية ؟!)

تعليق على ماسبق :

مجتمع محافظ يتدثر ، عن رغبة واختيار ، بظلام حقيقى بديلا عن ذلك الظلام المجازى المفروض عليه ، ويتعايش لمدد زمنية ، كل منها لايتخطى الساعتين ، إلا فيما ندر ، مع مجتمع آخر غير محافظ (بحكم طبيعة مهنة التمثيل المتغيرة أدوار ممثليها باستمرار) حيث إن كل فرد منهم يتخلق من جديد فى كل فيلم مصطحباً اسماً ومهنة ونفسية وطباعاً مختلفة عن أفلامه السابقة واللاحقة ، طالعاً بشخصية تخص فيلما بعينه من قلب نهار ساطع كان السينمائيون يسمونه : شاشة فضية ، والآن صار اسمه عمليا / مباشراً / لاعلاقة له بالفلزات الدالة على الثراء / صار اسمه : شاشة العرض . وقد أتطاول أنا على سبيل التفكه أو إمعانا فى الجدية ، فأضع بين هاتين اللفظتين لفظة ثالثة هى : هتك ، ليصبح الاسم هكذا : شاشة هتك العرض : عرض الزيف / المخبوء / المتوارى / النفاق / سياسة الوجهين ، سواء كان هذا على مستوى الأفراد أو المؤسسات أو الدولة ، وإلى آخره مما يجب هتكه وفض مغاليقه وتعريضه إلى شمس ظهيرة أغسطسية.

وهذه المعيشة السينمائية قد تنبئ بأن بنت الخمسينيات والستينيات كانت تتطلع إلى ابنتها وحفيدتها اللتين سوف تتخلقان على شاكلة عدد من هؤلاء الممثلات + مايضمره الزمن من مفاهيم جديدة للمحافظة والتحرر ، معظمها لم يكن فى الحسبان التخيلى أو

الظنى (الجملة الأخيرة السابقة هى مايلعب عليها المخرج أسامة فوزى فى أفلامه : عفاريت الأسفلت / جنة الشياطين / بحب السيما) .

بيد أنه فى فيلمه الثالث مال نحو التنقيب تحت سطح المسكوت عنه وصولا إلى جذوره الخفية (فكما أن العلوم تنبئنا بأن المادة لاتفنى ولاتستحدث من عدم) كذلك هو الأمر مع السلوك والعادات ، خاصة تلك المتعلقة بالغرائز ، وعلى رأسها : الغريزة الجنسية.

وكمثال استحضر فيلم (عفاريت الأسفلت) :

للموت وطقوسه احترامهما ، ولكن لم لاتستغل امرأة ما هذا الموقف ، وترسم أمام المعزيات أن الحزن على الفقيد أرهقها ، وأن إغماء فى طريقه إليها ، مما يدفع رجل المكان : العاشق شبه السرى لهذه المرأة إلى رسم دور الرجل الشهم الذى يساعد امرأة ويفتح لها غرفة النوم ويمددها على السرير لتستريح (وهذا هو المعنى المراد إيصاله) بينما هو فى اللقطات والدقائق المختفية عن المعزيات يضاجعها . قريب من هذا الحدث فى فيلم :(للحب قصة أخيرة) لـ (رأفت الميهى) : الابن يضاجع امرأة فى الغرفة المتوفاة فيها والدته / هذه المقابلة بين لحظة هى قمة الحياة (= اللذة) ، وقمة أخرى لها هى (الموت) بها شىء من التفلسف المقابل لهذا التعبير : الحب موتا ، مع فارق بسيط هو أن الحب والموت متجاوران عند (رأفت) و(أسامة) ، والصلة التى هى بينها متروكة للمتفرجين ذوى المستويات الحدسية والتذوقية المختلفة.

بيد أن أصحاب الفكر التآمرى فحسب ، ضحايا التعليم المصرى الذى يخشى تدريس الديالكتيك الماركسى ضمن مادة الفلسفة ، يمكن لهم أن ينطلقوا من نقطة أن هذين المخرجين مسيحيان يبغيان إلحاق الضرر بخصوصية من خصوصيات الشخصية المصرية التى تبجل الموت ، حتى أن أهل المتوفى يمتنعون عن أى شىء به لذة ، ولو كان طعاما أو لباسا .

* * *

فى مجتمع متسامح ، كل شىء يمر مرور الكرام حتى أن هذا التعبير القرآنى الكريم / من سورة الحجرات (إن بعض الظن إثم) كان هو الأكثر تداولا بين ناس الخمسينيات والستينيات ، ربما لأن مصر (الدولة والمجتمع والمؤسسات) ، قبل مجيئ هذين العقدين ، كانت مغمورة بالكامل فى بخار حمام ليبرالى منعش وساخن : الكل فيه عرايا ، يرون بعضهم البعض ، من سطح الجلد حتى خفايا النفس . وإذا كان الشعار الاقتصادى للدولة الليبرالية هو (دعه يعمل . دعه يمر) ، فلابد أن يلحقه ذلك الشعار السلوكى:(دعه يفكر .

دعه ينفذ) ، وأحيانا يكون فى التنفيذ تنفيس لأناس ، وتمغيص لآخرين ، هكذا هى الحياة : أضداد تتصارع ، وماتفعله الحياة الليبرالية / الراديكالية (أيمكننى تسميتها : الليبديكالية ؟) هو ترطيب ذلك الصراع بصفة دائمة ومستمرة ، حتى لايتصاعد إلى منطقة الاشتعال والاقتتال ، وكان البديل هو الصراع الفكرى العلنى (شرط ألا يستفز مشاعر العامة من الناس) + الصراع القانونى (شرط احترام القضاء وأحكامه ، فلا يصح وصف أى حكم بالجور أو العدل) .

الشكل الأخير للصراع هو ما اتخذه وسلكه المعترضون على فيلم (بحب السيما) ، وكان من الواجب أن نشد على أياديهم مرحبين بهذا الشكل من أشكال الصراع السلمى الذى قد نخسره ، لكننا نكون قد فزنا بمجتمع مؤهل لمستقبل باسم ، والخسارة القانونية لاتعنى الحسم ، لكنها تعنى أن نعيد مراجعة طرقنا فى الكفاح القانونى ، وتحسينها وتطويرها باستمرار ، ولانفعل ماكان يفعله نقاد مباريات كرة القدم : حينما ننهزم كفريق قومى من فريق منافس وتابع لدولة أخرى ، نتهم المطر أو الحكم أو جمهورهم الذى يموت غيظا لأننا نملك حضارة سبعة آلاف سنة ، وهم خارجون توا من عريهم المغطى بالغابات والقرود وقد تكون كل الاتهامات السابقة صحيحة ، لا واحدة منها فحسب ، بيد أن واقع الحال الكروى العالمى ، يقول : إن سقف ممارسة الانحيازات غير عال ، ولايجب أن يكون عاليا ، ذلك أن هذه اللعبة صارت مشروعاً ربحيا خرافيا ، مصدره جماهير العالم مجتمعة وهى فى ذلك تضاهى صناعة السينما .

بالمناسبة : التعليقات الإذاعية والتليفزيونية أثناء سير المباريات (محلية وعربية ودولية) المصحوبة بمؤازرات جماهيرية ساخنة ومتضادة + التعاملات الصحفية النقدية فى الأيام التالية على كل مباراة مهمة ، كانتا معاً خير أستاذ درس للجماهير ألف باء التعصب الذى انتقل (بفعل التراكم) إلى التطرف الذى هو فى طريقه لنشوء العنصرية.

وذلك عكس السينما التى كانت نافذة الجماهير على المحبة والتسامح (هى والأغنية) ، وذلك من خلال استحضارها لأية مؤهبة عربية ، أو من أصول أوربية ، تابعة لأى دين سماوى .

ولكى لايكون البديل هو اتخاذ طلائع الجماهير للمسالك السياسية السلمية ، ومنها ما هو برلمانى وإعلامى وقضائى ، اتخذت الحكومات المتتالية بديلا يخصها ، هو زغزغة الجماهير بأفلام هزلية طوال مواسم الإجازات ، وعلى الجماهير التى هى (جمل صبور) أن تجتر غذاءها من هذه الأفلام المحشوة بغناء ورقص وجنس ونكات ومواقف زاعقة

الطرافة وغيرها طوال العام . وقد يفاجئني شخص ما ، بأن الحكومة رفعت يدها عن السينما ، فأجيبه قائلاً : هذا في الظاهر المرئى فأى نظام سياسى هو ذلك النظام الذى لايهيمن خفية أو علنا أو (نص نص) على معمل إعادة إنتاج الجماهير ؟

* * *

وإطلاق صفة التسامح على المصريين الذين كانوا ، لاتعنى أن نقيضها قد رحل غير مأسوف عليه ، بل هو موجود فى حالة كمون ، يدخر قوته إلى لحظة حدوث شرخ فى ذلك التسامح ، والشرخ يحدث نتيجة لعوامل داخلية (هى الأساس) ، وعوامل خارجية (هى الفرع المساعد) ، وليس هنا مجال البحث عن هذه العوامل ، لكن يكفى القارئ الكريم أن يتصفح جرائدنا ومجلاتنا حتى يستطيع بوعيه العفوى استخلاص هذه العوامل ، غير أنى سأكتفى بعامل خارجى واحد استخلصته الخبرة الإنسانية من خضم الصراعات البشرية الطويلة ، وحفرته على جبين المصريين مثلا شعبيا : (الزن فى الودان أمر من السحر) .

أى : الكلام المتواصل دونما انقطاع / مع حسن الأداء الصوتى أو الكتابى / مع دراية عامة (ليس بالضرورة أن تكون بالتفصيل) بعشوائية قشور الثقافات المتداخلة على غير نظام أو منهج فى نسيج أرواح الطبقات الشعبية ، واستغلال هذا الأمر لخدمة الهدف الذى يسعى إليه هذا (الزنان) ، ونقيضه الذى سينشأ بالتبعية (الزنان المضاد) ، والهدف (إن أحسنت الظن) قد يكون شكلانيا : إدعاء بطولة / البحث عن دور / قناعاً يخفى جبنا عن مواجهة أصل الداء ، إلخ .. على وقع المؤثرات الصوتية لهذا (الزن) ينمو الوعى الزائف مصحوبا بتعصب ينتفخ ورماً فى مخ العقلية العامة ، فإذا كان الله سبحانه وتعالى مازال راضيا عن مساكين هذا الوطن ، اكتشف الحكماء الطيبون أن هذا الورم المزعج هو ورم حميد سوف تتم إزالته مع البقاء على بعض الضرر فى آليات تفكير المخ ، ومعدل سرعة استجاباته للأمور الطارئة المستعجلة التى يكون أدنى تباطؤ فى التعامل الصحيح معها يشبه التواطؤ الذى هو تعامل غير صحيح ومقصود .

هذا (الزن) و(الزن المضاد) قد يدفعانى وآخرون ، هروبا من سحرهما الشيطانى ، إلى سكة اللاذهن ، أو سكة الترف الذهنى ، وأكتب عن مشكلتى مع حروف الجر التى سحبت ملايين الجنيهات من عيون المصريين إلى أرصدة أصحاب السينما الخفيفة والهزلية ، وسحبتنى أنا أيضا إلى محاولة معرفة هذا المكان المخبوء فى نفسى ، وصار له قوة استطاعت قيادة بصرى نحو (هنيدى وحسن حسنى ومحمد سعد وأحمد رزق وعلاء ولى الدين وصلاح عبد الله وغيرهم) ، وقد حيرنى هؤلاء القوم فى مسألة جدولة حروف الجر

الجاعلة إياى لا أعرف بالضبط إن كنت أضحك معهم أو عليهم أو منهم ، أو أن هذه الحروف تتبادلنى طوال مشاهدتى لهزلهم (الهزيل فى معظمه) ، وربما حدثت محاولة للتواطؤ مع روحى وظللت أضحك على نفسى ومنها تلك النفس الجامعة مابين ميلها للهزل ، وميلها للجد .

بيد أن الشغل الفنى الجاد ، والمتطلب رؤية جادة أيضا ، رؤية تتطلب دورها تجنيد جميع ملكات الجسد العائش تحت سطوة واقع مخنوق بدوره بقرارات مبقورة التنفيذ الصحيح والسريع ، مما يضع أعصاب المواطن فوق حد الموسى . ولاعلاج له سوى ترييح هذه الأعصاب بجرعات فيلمية هزيلة.

*   *   *

فى حوار طويل مع المخرج السينمائى : داود عبد السيد ، فى جريدة القاهرة ، ١٢/١٠/٢٠٠٤ ، قال :

(وأنا لست ضد الكوميديا ولكن طول عمر السينما فيها موجات موازية . أفلام كوميدية . وبجوارها أفلام من كافة الأنواع . أما أن تقصر السينما على الكوميديا فقط فهذا نوع من الإخصاء للفن وللجمهور معا).

وفى مكان آخر من هذا الحوار الذى أداره (أيمن الحكيم) ، يضيف داوود : (أفلام الكوميديا ولاحاجة أمام طوفان المسلسلات والبرامج التى خربت عقول ووجدان أجيال عدة بمستواها الذى يصل إلى حد البلاهة . وفى تقديرى أن ذلك لم يكن مصادفة ولا اعتباطا ولابشكل عشوائى . فقد كان المطلوب هو تخدير المواطن واعتقاله أمام شاشة سخيفة تافهة ، وإبقاء عقله على نفس الدرجة من السطحية والسذاجة) .

وإذا كانت القنوات التليفزيونية هى البداية : هى الحضانة ، التى أخرجت أجيالاً متلفزة التكوين الذهنى ، ومن ثم الثقافى ، ومن ثم السلوكى الباحث عما يدعمه (لايدمعه) ، فكانت تلك الأفلام الهزيلة فى هزلها ، والمهزوزة فى رسم شخصياتها ، مرة أخرى أقول : إذا كانت القنوات التليفزيونية الحكومية هى البداية ، فأيضا ، كانت المؤسسة الحكومية المتخصصة فى مراقبة الفنون ، ومنها السينما هى البداية فى أزمة فيلم (بحب السيما) . إنها الضربة الأولى للاعب ماهر فى البلياردو : ضربة واحدة من عصا تزغد كرة تتسبب فى تخابط كرات عديدة فى بعضها البعض.

ومن مجلة (الفنون) خريف ٢٠٠٤ ، أنقل سطورا مما نقله محمد عبد الفتاح من مجلات مصرية عن أزمة (بحب السيما) ، وتحت عنوان ثانوى هو (الشرارة من الرقابة)

، قال عبد الفتاح .

(لعل تعامل الرقابة مع هذا الفيلم كان بداية الشرارة ، فهى بموقفها أعطت الإشارة الحمراء لبداية الهجوم ، أو التنبيه إلى خطورة الفيلم).

ثم نقل عبد الفتاح مارواه مخرج (بحب السيما) أسامة فوزى فى حواره مع مجلة الكواكب :

(تشكلت لجنة من الرقباء لمشاهدة الفيلم ، وكان عددهم عشر سيدات ورجلين ، والسيدات ٩ منهن محجبات ، وواحدة فقط غير محجبة ، وهى الوحيدة التى كانت رافضة لسيناريو الفيلم منذ البداية ، واكتشفت أنها مسيحية !! ، واندهشت لأنهم جعلوها عضوة مرة أخرى فى اللجنة لأن رأيها لم يتغير).

ويضيف أسامة :

(ثم شكل د. مدكور ثابت لجنة عليا لمشاهدة الفيلم بناء على رأى الرقيبة الوحيدة التى رفضته ، ولكن هو لم يكن قد شاهده بعد ، وقد عقدت اللجنة العليا اجتماعين خرجت بعدها بتقرير يوحى بضرورة مشاهدة رجال الدين المسيحى للفيلم قبل عرضه ، وطبعا رفضت هذه التوصية شكلاً وموضوعاً لأننى لم أصنع فيلما دينيا).

وأجاب مدكور رئيس الرقابة (فى مجلة المصور) :

(كان هناك طرح – خلال المناقشة – لفكرة عرض الفيلم على هذه القيادات الكنسية من بعض أعضاء اللجنة . لكن هذا الاقتراح لم يؤخذ على محمل الجدية .. وتسربت هذه الأفكار وكأنها قرار بالعرض على القيادات الكنسية.

* * *

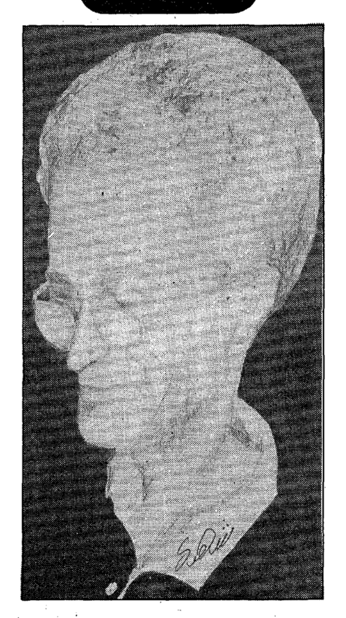
وعلى الرغم مما سبق فسأفسح لحسن الظن مكانا فى صدرى وأقول :

يبدو أننا مازلنا أطفالاً نلعب لعبة (الزن) و(الزن المضاد) اللذين هما أمر من السحر على صفحات جرائد ومجلات لو فرشنا إصدارات عام كامل منها ، لغطت شوارع العاصمة التى تعود ناسها (وناس المدن الأخرى) على تغطية جثة سيئ الحظ الذى دهمته سيارة مجهولة بصفحات جريدة يومية.

---

* من صفات هذا المرض العقلى (الذهان) : اضطراب واضح فى السلوك ، وتغير فى الشخصية الأصلية باكتساب عادات وتقاليد وسلوك تختلف عن الشخصية الأولى ، وتشوش فى التفكير وأسلوب التعبير عنه / عدم استبصار المريض بعلته / البعد عن الواقع والتعلق بحياة

إطلالة



محمد صالح .. صائد الفراشات

إعداد وتقديم : فريد أبو سعدة

الطفل الذى كأنه الشاعر الكبير ، الطفل الذى أجتهد الآن لأراه تحت هذا الشيب ، وخلف هذا الوقار طفل يتيم ، خطفت الكوليرا والديه ، وبدأ وعيه بالعالم دون أب أو أم .

في وعيه ماتزال
الرائحة النفاذة للجوت
وأنه كان وحيداً فى الدار
ولابد أنهم جاءوا ساعتئذ
بجثة أبيه
وقد غطوها بالجير الحى
فى العربة المغلقة ذات الأجراس
والتى ظلت تعول
على طول الطريق إلى المقبرة
فيما كان الأحياء
يسارعون إلى إغلاق الأبواب

وكما سمع عن الكوليرا سمع المنشدين ورواة السير الشعبية الذين كانوا يطوفون بالقرى ، ويظل معهم حتى الصباح مسحوراً بالصوت .

منذ هذا الزمن الباكر وهو أسير الإيقاع ، كان له أخ مولع بالغناء ، وكان الشاعر الكامن فى قلب الصبى يكتب له الكلمات ليغنيها فى الأفراح الريفية الفقيرة بينما يمضى هو نفسه ليؤذن فى جامع القرية أو يصدح بالمواويل مع أصدقائه على جسور الترع .

لا أعرف متى تحول محمد صالح من كتابة القصيدة الكلاسيكية إلى قصيدة التفعيلة ، ولا أعرف أسبابه فى هذا التحول فقد التقينا في عام ١٩٦٤ وكلانا يكتب قصيدة التفعيلة . كان أكثر الشعراء من جيلنا هوساً بالإيقاع ، وأرجو أن أوضح ذلك ، فالأوزان الخليلية على انضباطها وصرامتها لها رخص معروفة لكنه لم يكن ليستخدم هذه الرخص ، وكان أكثر تشدداً تجاه رغبته فى صفاء التفعيلة ، كنت أشعر بمعاناته فى اختيار المفردات التى تحقق ذلك ، ماضياً وراءها لتحقيق الصفاء الايقاعى كما يمضى الصياد وراء الفراشات .

لقد منحت محمد صالح هذه الدربة على الايقاع أذنا موسيقية وقدرة على أن يحفظ شعره.

ليست هذه ميزة فذة على أية حال ، لكنها ، وهذا هو المهم ، مكنته من كتابة القصيدة فى ذاكرته قبل أن يسجلها أخيراً على الورق . بمعنى أن الاضافة والحذف انما يتم فى ذاكرته فكان يمضى بيننا كالممسوس ، مهموماً بالقصيدة ، وهذه الميزة منحته أيضاً هذا الاحساس ، الغامض أولاً ثم الواعى بعد ذلك ، بالبنية .

فمنذ ديوانه (خط الزوال) القسم الثانى منه بالتحديد ونحن ، فى تجربة

محمد صالح ، أمام مفهوم الديوان وليس المجموعة الشعرية ، أى أمام السؤال الذى يؤرقه دائماً : سؤال البنية ، أى الكيفية التى يرتب بها قصائده بين دفتى كتاب لتقول أكثر من نفسها بهذا الترتيب.

كان يحدثنى عن هذا الحدس الجمالى الذى يدله على وجود فجوات فى قصائده العنقودية ويجعله يصبر على قصائده حتى تملئ هذه الفجوات بفقرات شعرية .

ومع هذا الهم الحقيقى بالبنية إلا أن تجربة محمد صالح تظل حالة وسطاً بين المجموعة الشعرية وبين الديوان بمفهومه الدقيق . لقد قاد الصفاء التفعيلى الشاعر الى الاقتصاد ، وظل هذا الاقتصاد ملازماً له عندما تحول الى قصيدة النثر ، بل وازداد تقطيراً وكثافة.

فى ديوانه الأخير (مثل غربان سود) ١٨ فقرة شعرية (٩) منها تتكون من (٩) سطور و(٩) فقرات أخرى تتراوح بين (٤) أسطر ،(٢٠) سطراً !!

وكما قاد سحر الصوت محمد صالح الى الاقتصاد والتقطير وامتلاك البنية قادته دربته فى كتابة القصص فى زمن مبكر الى تشبع قصيدته بالدراما . هو فى دراميته هذه يعتمد على السرد لا الوصف ، بهذا وبغيره من تقنيات يمضى الشاعر إلى صنع أمثولته الخاصة ، تلك التى تظل شاخصة فى ذاكرة القارئ ، يستطيع أن يحكيها وإن بكلمات غير !!

بالطبع مايأخذه الشاعر على نفسه من شده ، فى سبيل الاقتصاد والحذف والتكثيف يغرى البعض وأنا منهم باقتراح حذوفات أخرى ، ومهما كانت هذه الحذوفات صحيحة أو متعسفة فإن الشاعر دائماً مايمضى مع ماتشير عليه الكلمات.

اننى أحب شعر محمد صالح لشئ لعله لم يرد فى هذا الطواف حول تجربته ، أحبه لأن قصيدته تشبهه ، لأن قصيدته هى جلده الثانى . أو لعلها جلده الأول !

ف.أ.س

١) الجثث

الأمتعة والحلىّ
التى استنقذوها من بين الأنقاض
كانت أكثر مما خمنا وجوده
فى البناية التى ضربها الزلزال
والكلاب المدربة
التى تجد فى إثر الأحياء المطمورين
الجثث وحدها
هى ما أعياهم التعرف عليه
عندئذ سمحوا لنا بالاقتراب
ولم تكن مصادفة
أننا استلمنا جثثا
غير تلك التى انتظرناها !!

٢) الكمين

يتصادف أنهم يستوقفونه
كلما عاد متأخراً إلى بيته
يتفحصون الأوراق
ويسألونه عن اللوحات المعدنية
ثم يسمحون له بمواصلة السير
يتصادف أنهم يستوقفونه أخيراً
يكون قد تأخر أكثر مما اعتاد
ويكونون قد انتظروا طويلاً
دون أن يعثروا على ضالتهم
يتفحصون الأوراق
ويتركونه مثلما يفعل كل مرة
يغادر السيارة
ليتأكد من وجود اللوحات ذاتها
فى مكانها هناك
ثم يطلقون عليه الرصاص .

٣) الأضحية

حتى بعد ما أجهزوا علىّ
ظلّ دمى حبيس جسدى
وعبثاً حاولوا
أن يلطخوا أكفهم
ويحتفلوا

٤) الحجر

سأنهض من الضجة التى خلفتها
وأصعد فى الغبار الذى أثرته
وسأبدأ من ها هنا
من الحافة
وأتابع سقوطى

٥) الأوراق

كان يعود آخر الليل
وفى جيبه أوراق كثيرة
عناوين
وأرقام هواتف
ومواعيد
على أمل أن يلتقى بأصحابها
لكن شيئاً ما كان يشغله دائماً وفى
سنوات احتضاره الطويل

عندما وجد وقتا
كان هؤلاء قد غيروا عناوينهم
وأرقام هواتفهم والأوراق وحدها لاتعنى شيئا
لكنه لم يكن يتخلص منها أبداً
وعندما يضيق بها جيبه
كان يضعها هكذا حواليه
إلى جوار أوراق أخرى
جمعها فى ليال مضت

٦) الموتى

منذ صارت المقابر أخذ أحياء المدينة
وهؤلاء الموتى لايكفون عن إثارتى
أمس
خدعنى أحدهم أيضاً
قال أنه رتب كل شئ
وأنه يتحدث عنهم جميعاً
وناولنى صكوكاً مذيلة بتوقيعات وأختام
الصكوك الصفراء اللعينة
التى يتركها الموتى عادة
وقبل أن أجد الكلمة المناسبة
كان قد تحصن فى ابتسامته الراضية
ومات
مثلما يفعل عادة
هؤلاء الذين أراحوا ضمائرهم

٧) الغبار

كان هناك دائماً
النافذة موصدة
لكن ضوء الغرفة يلوح
من بين خصاصها
ضوء الردهة أيضا
كان يتسلل من تحت الباب
ويستقر على أحذيتنا
لكن الباب ظل موصداً
مسحنا الغبار على صفحته
وكتبنا أسماءنا
وفى المرات التى أعقبت
كانت رسائل أخرى قد تركت هناك
وكان ضوء الردهة يزداد سطوعاً
ينفذ من شقوق الطلاء
ويلتمع فى ارتعاشات مذهبه
على ستراتنا
وكنا نسمعه فى الداخل
يتجول وحده بين الغرف
لكن الباب ظل موصداً
والرسائل الكثيرة التى تركت هناك
يغطيها الغبار

٨) شروع فى قتل

كان حريصاً ألا يترك شيئاً للصدفة
فعندما يجدون ملابسه على الشاطئ
سيجدون الرسالة

والسكين معها
سيقول إنه شرع فى ذبح نفسه
لكن قلبه لم يطاوعه
وعندما يشرعون فى البحث عن الجثة
سيأتى هو من الخلف
وقد تنكر فى هيئة غريبة
وملابس أخرى
يقف وحده هناك
حيث غرس السكين فى الرمل
ويتابعهم وهم يقفزون فى الماء
ثم يخرجون بالجثث الغريبة المنتفخة
إلا جثته هو
وعندما يمددونهم هناك
ثم يبدأون أخيراً فى التعرف عليهم
سيتمنى لو أنه فعلها
ويندس بينهم .

٩) كوليرا

لابد أن الوقت كان أول الخريف
فالطفل الذى كانه
كان يلهو آنئذ
فى الفراغات بين أكياس القطن
التى كبسوها بقوة
ووضعوها منتصبة
فى الباحة الخارجية لبيت الخال
وفى وعيه ماتزال
الرائحة النفاذة للجوت
وأنه كان وحيداً فى الدار
ولابد أنهم جاءوا ساعتئذ
بجثة أبيه
وقد غطوها بالجير الحىّ
فى العربة المغلقة
ذات الأجراس
التى كانت نذير شؤم
والتى ظلت تعول
على طول الطريق إلى المقبرة
فيما كان الأحياء
يسارعون إلى إغلاق الأبواب
ولابد أنهم كانوا فى عجلة من أمرهم
حتى أنهم دفنوه بدون غسل
ولم يصلوا عليه .

١٠) كيف نكتب الخبر

كان بإمكانه أن يبتلع كل شئ
السياق المضطرب
والوقائع الملتبسة
أما مالم يكن يسمح به
فهو الأقوال المرسلة
التى لاتدعمها مصادر
فأيا كان مايجرى
وأيا كان مايتعلق به
فإنه يطمئن إلى شئ أكيد
أنه ينقل عن آخرين
وأن شيئاً لايشغله الآن

سوى أى الصيغ أفضل
لكتابة الخبر

١١) التحليق على ارتفاع شاهق

لى أصدقاء غريبو الأطوار
يقول أحدهم أنه ينتظر
إلى مابعد منتصف الليل بكثير
ليخلع ملابسه
ويجلس عارياً فى الشرفة
وأنه يكون قد أعد كل شئ
النبيذ
والطعام
والفاكهة
ويقول إنه ينتشى
نشوة لايشعر بها
فى غير هذا الوقت المتأخر
وهو يستعرض كل الفتيات
اللائى يمكن أن ينال منهن .

١٢) الفضيحة

الحائط لصق الحائط
النافذة إلى جوار النافذة
النوافذ
فى كل الاتجاهات الممكنة
والنوافذ مفتوحة على آخرها
وهم هناك
ينظرون

١٣) أعراض جانبية

أتذكر أننى فى السجن
لمرات لا أذكر عددها
أتذكر السكينة التى أشعر بها
بعد أن ينصرفوا جميعاً
أشعر كأننى فقدت كل شئ
وملكت كل شئ
أتسمع وقع خطواتهم
على أرض العنبر
وأسمع الأبواب
تغلق واحداً بعد الآخر
وأفعل مايحلو لى

١٤) الرجال البيض

الرجال البيض يقفون بالباب
ما الذى يريده الرجال البيض
الرجال البيض
يأتون دائماً بالخير
هكذا يبدأون كلامهم
ثم يفرغون أمامنا بضاعتهم
ما الذى يريده الرجال البيض
الرجال البيض
لايريدوننا بيضاً مثلهم
أنهم فقط
يريدوننا على هواهم
ما الذى نقوله للرجال البيض
إنهم يسرفون فى هز رؤوسهم

وفى توددهم
لكننا نمسك عن الكلام
فى حضور الرجال البيض
فالرجال البيض
لديهم دائماً مايقولونه
والرجال البيض
مدججون بالسلاح

١٥) بغداد

تمهل قليلاً ياسيدى الجنرال
وأنت تتقدم على جثثنا
انتظر
حتى يعبر الندامى الشارع
ريثما يفرغ الشعراء من قصائدهم
ولو لأوقظ طفلى
أريده فقط أن يتعرف عليك
سيسر جداً
من هيئتك الحسنة
ولكنتك الغريبة
سيظن أنك تلاعبه
وربما اندفع إليك
ماذا تقول ياسيدى الجنرال
تقول أنك لن تنتظر أكثر
حتى لو ظهر الله
انتظر إذن كى أهيئ نفسى
لا أظنك تريد أن تأخذنى عنوة
ياسيدى الجنرال .

١٦) صمت الظهيرة

كانت تعرف أنه فى الغرفة
وكانت تتعمد أن تعبر ببطء
على الكوة التى فى السقف
وكانت الشمس المتعامدة
تخترق ثوبها القطنى الخفيف
وتضئ جسمها كله
وكان يرى كل شئ
حتى البثور الزهرية
على ساقها

١٧) بعد فوات الأوان

كان فى الطريق لعيادتها
عندما وجدها أمامه
على نقالة
فى ردهة المستشفى
كانت قد ماتت
لكنه ظل يغمز لها بعينيه
حتى انفرجت أساريرها
وافترت شفتاها
عن ظل بسمة

١٨) ظل رجل

كان يتمخط طوال الليل
ويبصق أينما اتفق
وكان يقوم لمرات عديدة
ليتبول أسفل المصطبة

التى يناماني عليها
وكانت تلوم نفسها
إذ قبلت الحياة مع رجل مثله
ثم تصحو بعد أن ينصرف
فتجد الغرفة
كما رأتها آخر مرة
لا أثر
ولا رائحة

١٩) صيد الأسماك

لاتصدق مايقولونه
عن وفرة الصيد فى أعالى البحار
نعم هناك أسماك
وأسماك كبيرة فعلاً
لكن ماذا تعرف أنت
عن الأسماك التى نحلم بها
أنا نفسى جربت
وماذا كانت النتيجة
السمكة المغوية
التى خرجت أصطادها
السمكة التى حملتنى من بحر لبحر
ألقت بى على شواطئ غريبة
هناك لا أفعل شيئا
مما كان حياتى
فقط ألتقى بالصيادين مثلى
نجلس مطرقين فى مواجهة البحر
ونتحسر على الأسماك

التى أضعناها .

٢٠) أمشير

لاشئ فى متناوله
لا الشمس البعيدة
ولا الريح التى تضرب الزجاج
حتى حياته
تجرى على مسافة منه
إنه يراها كشريط مصور
ويرى نفسه فيها
مثل قشة فى الريح

٢١) نساء فى الحمام

عرايا
فاجأتهن الصغيرة التى
تحفظ تواريخهن
نّ قد انسلخن لتوهن
من كل رجل
ومن أية ذكرى
غمزت بعينيها
وكتمت السّر

٢٢) البيت على الشاطئ

كل هذه الجثث التى يحملها التيار
ليس بينها جثة عدوه
يتحامل على نفسه ويكتب
يعدهم جثة بعد جثة
ويجتمع له ورق كثير

٢٣) الغرباء

أولئك الجوالون المقطعون :
المخبولون
والهاربون من مصارعهم
الذين كان أبى يستضيفهم :
يخلع عنهم خرقة بعد خرقةٍ
ويسامرهم .
من لهم الآن ؟

٢٤) المطارد

كانوا كثيرين جداً
ولم يكن ليطمئن قبل أن يغلق الباب
ثم من مكمنه هناك
يحاول أن يتعرفهم

٢٥) الغريب

الولد الذى كان يحب الضحك
ويعاشر معلمة البيانو
البدينة العجوز
الذى ضحكنا من حكايته عن السيانور
الولد المعجزة
زارنى فى المنام
وطالت أظافره

٢٦) السحب

تماماً وهو يصوب تبددت
السحابةُ الهشةُ البيضاء
وعلى امتداد الأفق
كانت طيور فارعة بيضاء
تُحلق عاليا
ثم تهوى
وقد غبَّرها البارود

٢٧) ليس صدفة

ربما يرى الأشياء قبل وقوعها
وربما كل مرة
يجد نفسه وحيداً مقطوعاً
لكنه رأى هذه الظهيرة من قبل
وتماماً كما توقع
الظهيرة القائظة
والأطفال الذين يلاحقونه

٢٨) العربة

لم يكن الحوذى وحده
فحتى المهرة كانت تتطوح
والنسوة خليط مترجرج
من الثياب والأثداء والعصائب
وغنج فائح

٢٩) صيد الفراشات

من أين جاءه الخاطر المر
أنه منذ مايعى
ينتهى حيث بدأ
وأنه لن يعثر عليها أبداً ؟

٣٠) الأحباش

لم يكن يتاح لهم
أن يروا وجهه أبداً
كانوا يركعون
وبعضهم كان يسجد
ما إن تسمع أبواق الدراجات النارية
فى مقدمة موكبه
كانت أخفاف الأسدين الكبيرين وحدها
بمخالبها الحادة المدببة
تتراص على طول الطريق .

٣١) الجريح

كان يلفه بإحكام
ولايحكى عنه أبداً
وكنا نكمن له
حتى إذا اطمأن
وكشف عنه
رأيناه
كان جرحاً صغيراً على أية حال
مندملاً قليلاً
وحوافه مشدودة ومكتنزة
وكنا نراه كل مرة
يحكه
ويتوجع

٣٢) السلم

كان السلم يصعد إلى ما لانهاية
وضع المفاتيح كلها فى الأقفال كلها
وتفحص الدواسات أمام المداخل
لكن واحدة منها لم تكن أبداً له
كأنما وضعوها للتو
تذكر أنه كان يصعد ثلاثة طوابق
وبصعوبة أكثر
ثمانى وأربعين درجة
وأن عليه ربما أن يعود أدراجه من البداية
كان السلم معكوساً ينزل إلى ما لانهاية
ونجمة وحيدة منطفئة
تومض
فى الفوهة التى صارت الآن،بئراً
فجأة أضيئت الأنوار
وانفرجت الأبواب عن رجال ونساء
بعضهم فى ملابس النوم
وبعضهم فى ثياب العمل
كانوا متحفزين تماماً
وكانوا جميعهم يطالعونه بارتياب .

عزيز تعلب : الراحل المقيم *

أسـامة عرابـى

يسعد " لقاء الثلاثاء " بأتيليه القاهرة أن يرحب بحضراتكم ، وأن يعقد ندوة اليوم لمناقشة ديوان (ظل الصخرة ساعة الظهيرة) وتنويعات نثرية حملت اسم (سحائب الذكرى فى السجن والحياة) الصادرتين عن مركز الحضارة العربية للكاتب والشاعر المرحوم " عزيز فهمى أحمد تعلب " الذى غادر دنيانا مبكراً مساء يوم ١٧ سبتمبر ٢٠٠٤ فى جنيف .

وقد كان الراحل الكريم واحداً من قيادات الحركة الوطنية فى كلية الهندسة ـ جامعة الإسكندرية ـ عام ١٩٧٢ ، ولم يتوان عن الانخراط فى صفوف فرق " الصاعقة "و" المقاومة" تصدياً لمشروعات الحل السلمى التى برزت مقدماتها إلى الوجود مع قرار مجلس الأمن فى ٢٢ نوفمبر ١٩٦٧ ، والتى توجت " بمشروع روجرز " الذى جاء تجسيداً لهذا القرار بما يمثله من نزعة استراتيجية صوت الاستسلام ، ترمى إلى إحداث تخلخل فى الأوضاع

العربية على نحو يسمح بتحرك أردنى ضد المقاومة الفلسطينية بدعم أمريكى - إسرائيلى.

من هنا ، كان " عزيز تعلب " أحد الذين وجهوا جُلَّ طاقتهم الفكرية والسياسية نحو صياغة جذرية لأسئلة المجتمع الحقيقية وبلورتها بما يتناغم ومستقبل الوطن ، وأدرك مبكراً أن هذا لن يتأتى دون تحرير الإنسان من وعيه الزائف ، وتخليص التاريخ من قيوده المكبلة له . الأمر الذى يؤكد صحة وسلامة المنحى والتوجه اللذين بنى عليها فقيدنا الغالى مواقفه السياسية ، واختياراته الفكرية ، واقتناعاته الأيديولوجية ، فقدم لنا جدارية يسارية مفعمة بالكفاح المشرف ، والإيمان العلمى الذى لم يحد يوماً عن طريقه الوطنى التقدمى الذى اختطه لنفسه منذ البداية ، حتى وافته المنية إثر إصابته بمرض فى الصدر والقلب ذهب ضحيته فى ١٧ سبتمبر عام ٢٠٠٤ لينضم إلى قافلة شهداء هذا الوطن المتوحدين بهمومه .. المكتوين بعذاباته ومحنه ومعضلاته وتحدياته : عبد العزيز شفيق - شفيع ومصطفى عبد الغفار - سناء المصرى - أروى صالح - ماجد إدريس - حلمى المصرى - سهام صبرى - تيمور الملوانى - صفائى الميرغنى - رضوان الكاشف - منصور عطيه - وسواهم من أبناء جيله الذين رحلوا فى ظروف مأساوية تعكس حجم الضغوط الهائلة من حولهم ، وتبرز سخرية التاريخ حين يكف الحاضر عن مساجلة الماضى ومغامرة السؤال ، مسافرين عبر دروب ألفت الحضور فى الغياب ، وعثرت على لغتها فى حبرها السرى! هكذا دلف " عزيز تعلب " إلى منفاه الاختيارى بأبجدية يتغذى مجازها من سيرورة اختصرت المسافة بين الواقعى والأسطورى ، ورفدت العلاقة المفتوحة بين الفن والتاريخ بنسغ جديد . عندئذ أخذ السرد عنده طابعاً شعرياً يعيد اكتشاف التفاصيل ، مقترباً من لغة قادرة على رفع القناع ، وهتك ستر الأوهام ، وتحرير النفس من حيواتها الضيقة.

لذا شكل استدعاؤه الأحداث ، واستحضاره الذكريات ، جزءاً من سيرة المثقف الباحث عن المعنى والمغزى فى الوجود الإنسانى ، والحفر عميقاً باتجاه ممارسة فنية عمادها الاتكاء على دال خصب يفتنى بذاكرة حرة لاتنى تصل الماضى بالحاضر ، وتهيئ السبيل لرؤية فى التاريخ تمنح لحظاته روحاً راهنة تغدو معها هموماً كبرى معاصرة غير أن ظروفاً قاهرة فرضت على " عزيز " السفر والترحال - وهما كره له - فعاش رهين المحبسين : الغربة وتداعيات التطورات التى عدت برياحها على البنى السياسية والاقتصادية والاجتماعية لبلاده ، فنالت منها ، كما نالت من بعض رفاق دربه .. بيد أنه لم يفقد الأمل ، وظل



مشدوداً إلى تجربة إنسانية مختلفة ، يأنس فيها إلى قيم فكرية وجودية ، ورؤية فنية سريالية .. واتجه بكليته إلى الترجمة : إما فى المنظمات الدولية .. وإما ترجمة الأدب وسواه من الأبحاث والدراسات المتشعبة . إلا أنه عجل الفراق ، ربما ، تمثلاً لقول أبى الطيب المتنبى:

سأصرف وجهى عن بلاد غدا بها لسانى معقولا وقلبى مقفلا

وإن صريح الرأى والحزم لامرئ إذا بلغته الشمس أن يتحولا

* الكلمة التى ألقاها أسامة عرابى مسئول النشاط الأدبى فى أتيليه القاهرة ، فى الندوة التى أقيمت لتأبين عزيز تعلب وتحدث فيها باء طاهر وجميل عطيه إبراهيم وحلمى سالم.

سينما

صورة الزمن فى باب الشمس

جرجس شكرى

عالم من الصور والرموز والأشياء الصغيرة والحكايات البسيطة . اجتمعت لتصنع وطناً ، تجسده وتحكيه بل وتحفظه حين تحولت إلى دموع وضحكات وبعض أفراح صغيرة وأحزان دائمة ، ماهى سوى أشياء وصور تجسد الماضى والمستقبل فى حاضر مؤلم ، فمن خلال قصة حب نهيلة ويونس يحكى إلياس خورى فلسطين يجسدها من خلال البشر وتفاصيلهم الصغيرة ، حيث خلع التاريخ قبعته الأكاديمية وركض بين البيوت ينحنى ويلتقط الدموع والضحكات ليكتب عن الخوف والقلق والمشاعر الإنسانية ويهرب من المعارك الحربية وخطب الساسة العقيمة ،بل وفى أحيان كثيرة يقطف عناقيد الزيتون ويرقص فى الأعراس ، يحكى تاريخ الأحجار والبيوت ويصنع حيوات خاصة لإناء من الفخار أو مخدة من الريش ، فالأشياء جزء لايتجزأ من الحياة ولها حكاياتها كما للإنسان أيضاً فى ملحمة باب الشمس . ليتجسد الزمن على هيئة مجموعة صور تتداعى بين الموت والحياة.

حيث تبدأ الرواية بالموت :

« ماتت أم حسن . رأيت الناس يتراكضون فى أزقة المخيم ، وسمعت أصوات البكاء . كان الناس يخرجون من بيوتهم ، ينحنون كى يلتقطوا دموعهم ، ويركضون .» .. وأم حسن

هى القابلة التى جاءت من الكويكات إلى المخيم وهى الذاكرة والرواية والشاهد ومعها يبنى إلياس خورى الرواية على شخصيتين الأولى الفدائى يونس الأسدى من قرية الزيتون والثانى د. خليل أو الجيل الأصغر وتنطلق الأحداث وتعود من خلالهما وهما فى مستشفى الجليل ، الأول أصيب بالكوما - انفجار فى الدماغ نتج عنه عطب دائم والثانى مصاب بإنفجار فى الذاكرة من العجز والاحباط يحاولان ترتيب الزمن واكتشاف الوطن ، غاب الأول عن وعيه بعد نضال دائم نصف قرن تقريباً ، وانفجر وعى الآخر ولايملك السيطرة عليه ، يحاول إبعاد الموت عن مثله الأعلى « يونس » ولايصدق أنه سيموت بعد أن أكد الطبيب ذلك وأوصى بإعداد الجنازة يقيم معه ويحكى له ومعه وهو يقول : « هكذا نؤلف حكاياتنا ولانترك منفذاً يدخل منه الموت » فالسرو ضد الموت والكلام لاستمرار الحياة ، وفى هذه الغرفة تتداعى الصورة وتهجم مئات القصص والحكايات على مدى نصف قرن للوطن المفقود .. لتتداعى الصور بين صاحب الوعى المفقود وصاحب الوعى الذى انفجر ، فالحكايات تمنع الموت والحكايات صور .. يقول خليل ليونس :

« أرجوك سوف أذهب إلى بيتك الآن وأجلب الصور وأعلقها على حيطان هذه الغرفة . نترك لوحة اسم الجلالة بالخط الكوفي فى الوسط ، ونوزع صوركم حولها . صوركم حول الاسم ، وأنتم حول يونس . أجلب الصور ونخبر الحكاية كلها سوف تكون الحكاية مختلفة ، سوف نغير كل شئ ، أعلق كل الصور ونعيش بين الصور ، أنزل صورة عن الحائط وأعطيك إياها فتروى حكاية ، ثم أنزل صورة أخرى ، وتأتى حكاية جديدة وتتوالى الحكايات . هكذا نؤلف حكاياتنا من الأول ولانترك أى منفذ يدخل منه الموت . »

فالحكايات تمنع الموت والحكايات صور .. ليتشظى الزمن فى هذه الغرفة بين الصور والحكايات ، فمن الذى فقد وعيه يونس أم فلسطين ، ومن الذى أصيب بانفجار فى الذاكرة خليل أم هذا الجيل ، مئات الحكايات تنطلق من هذه الغرفة ولاتراعى الترتيب الزمنى وكيف يحدث هذا وكلاهما خليل ويونس أصاب العطب وعيهما وإن كانت الأحداث تقع بين عام ١٩٤٣ وعام ١٩٩٤ ، فلم يعد مفهوم التاريخ كما نعرفه ذات أهمية والحكايات والصور تتكرر وتتأرجح بين الواقعى والمتخيل ، ليحتج خليل على يونس الجثة التى لاتتحرك ، فهو لايؤمن أنه جثة .. أو فى طريقه للموت فهو يحاوره على مدى خمسمائة صفحة عن حكاية وطن فى نصف قرن ويقول له :.

" لم أعد معنياً بالتاريخ ، حكايتى معك ياسيدى ليست محاولة لاستعادة التاريخ ، أريد أن أفهم لماذا نحن هنا كسجينين فى هذا المستشفى ، أريد أن أفهم لماذا لم أستطع التحرر منك ومن ذاكرتى . لقد أصبحت رئيساً للممرضين وعدت إلى الوظيفة التى استحقها ، والآن المستشفى لم يعد مستشفى ، بل تحول إلى أقل من مستوصف ، أم لأننى رأيت فيك صورة موتى فاندفعت إلى الموت أحاوره ».

وخليل يرى فى يونس صورة موته وحياته ، ولايستطيع أن يصدق أن هذا البطل صار جثة ، وخليل نفسه ماذا يكون ؟ نصف طبيب ونصف فدائى ونصف خائف ونصف سعيد .. « شئ يكتمل ، يسأل يونس وكأنه يكلم نفسه والعكس من خلال مئات الحكايات والصور فى حوار بين الحياة والموت وقبل أن أشاهد الفيلم تساءلت كيف يمكن تجسيد مئات الحكايات فى أربع ساعات ، وكما جاءت الرواية علامة بارزة فى تاريخ الرواية العربية وفى التاريخ الفلسطينى ، جاء الفيلم توثيقاً دراميـاً للملحمة الفلسطينية وحدثاً هو الأكبر فى تاريخ السينما العربية ، ولندخل إلى الفيلم الذى كتب له السيناريو المؤلف والمخرج محمد سويد ، ليجسد هذه الحكايات ويبعث الروح فى مئات الشخصيات ، لتحمل الصورة أبعد من الحركة .. تجسد الفعل والإحساس والعاطفة ، ويبدأ الفيلم ويونس يصعد الدرج إلى أم حسن التى عادت من الجليل ومعها فرع برتقال من فلسطين وتلتقط كاميرا سمير بهزان البرتقال close up .. وتبدأ مذبحة البرتقال ويسيل دمه يأكل الجميع ويونس يرفض الاحتفاظ به ، ويقول لخليل . كان يجب أن تأكل البرتقال فالوطن يجب أن نأكله لانتركه يأكلنا ، يجب أن نأكل برتقال فلسطين ونأكل الجليل ، ثم تبدأ ملحمة ضياع فلسطين وقصة عشق نهيلة ويونس .. لتختلط الحكايات ويتشابك الزمن

حاول السيناريو مراعاة الترتيب الزمنى من خلال جزئين العودة والرحيل ، فمن مذبحة البرتقال إلى شتاء ٩٤ فى شاتيلا والأمطار تنهمر على بيروت وفى ثلاث لقطات سريعة لخليل وشمس يمارسان الحب ، ثم شمس تقتل سامح أبو دياب ومازالت الأمطار تتساقط ثم يونس ملقى على الأرض فى المستشفى والطبيب يوصى بإعداد الجنازة ، واللقطات الثلاثة ذات دلالة قوية و" ثلاثة محاور سوف تشارك فى البناء العميق للسيناريو « شاتيلا بيروت / شمس وخليل / يونس عراب هذه الرواية » وحين يبدأ السرد تعود كاميرا سمير بهزان إلى الوراء نصف قرن تعبر من بيروت إلى الجليل فى عام ١٩٤٣ ليبدأ الحكى

ولاتنسى فى طريقها أشجار الزيتون أسطورة فلسطين قبل أن تلتقط البشر .. وتبدأ بالشيخ إبراهيم الأسدى الأعمى وتحكى قصة زواج يونس وتهيلة وتجسد تفاصيل الحياة اليومية لهذه الأسرة فى البيت والحقل ويشعر المشاهد أنه يُشاهد ذاكرة هذا الشعب وأن هذه الصور هى الذاكرة ، ولم يعد الـ Flashe back مجرد التفات للماضى ، بل لوحات وصفية بصرية وصوتية .. وتحول السرد القصصى بين خليل ويونس فى غرفة مستشفى الجليل إلى أفعال غير مترابطة داخل الزمن تحاول أن تستثمر الزمن / الماضى الميت فى أفعال مدهشة .. ومؤلمة .. وبعد أن يعيش المشاهد أدق تفاصيل الحياة فى قرية الزيتون ، وأنا لم أعش فقط بل شعرت أننى قفزت من مقعدى إلى الجليل ، ليبدأ اليهود فى تدمير قرية عين الزيتون وإحراقها ومشاهد التهجير .. ويلجأ المخرج إلى اللقطة أو المرحلة التى تجسد التفاصيل . وكأن الكاميرا تحاول حل رموز الواقع وإبراز دور الأنبياء والعلاقات «فهى ليست فقط تلتقط وتسجل » ليتأكد إبراز دور هذه الأشياء وقيمتها فى الواقع ، وكما كان للأشياء دور القوة الفاعلة دراميا فى الرواية فهى ليست فقط تحرك الأحداث بل أيضاً المشاعر والعلاقات ، فالبرتقال والزيتون وإناء الفخار وبيت أم حسن والمخيم ومصحف الشيخ إبراهيم والشجرة الرومية جزء لايتجزأ من البناء الأساسى للرواية ، فما تبقى لهؤلاء بعد أن فقدوا وطنهم فقط أشياء وصور أشياء لها حكايات ، وقد أبرز يسرى نصر الله هذه العلاقات على مستوى الصورة السينمائية التى تجسد استثمار الأبطال للأشياء استثماراً بصرياً ، فثمة علاقة عميقة بصرية بينهم وبين هذه الأشياء التى يمتلكون حيازة بصرية لها ، وهم فى حقول الزيتون ليسوا فقط ينظرون إليها بل يتوحدون معها ، وفى نكبة ٤٨ يدخل يونس إلى بيته الذى احترق وتم تدميره يحفر بالسكين على ذراعه هذا التاريخ ، وتتجول الكاميرا مع عينيه فى البيت لا يتأملها ويتحسر فقط بل التهمت عيناه الجدران المهدمة والأثاث المحترق ، وهذه الرؤية البصرية تليق بيونس الذى أكد فيما بعد أنه ليس فقط سيأكل برتقال فلسطين بل وفلسطين نفسها فلابد أن يؤكل الوطن حتى يحتفظ به داخله ، والعديد من الأمثلة التى تجسد هذه العلاقة العميقة بين أبطال الرواية / الفيلم والأشياء وكأن هؤلاء حين تم تهجيرهم حملوا حيواناتهم وبيوتهم وأشياءهم ليس على أكتافهم بل بداخلهم ، ففى بداية الجزء الثانى " العودة " تعود أم حسن لزيارة بيتها فى الجليل وهى تتأمل إناء الفخار وحين تطلب منها اليهودية أن تأخذه ترفض فهو يعيش فى بيته ،

فالأشياء ليس سوى المرجع والواقع يتكلم عبر هذه الأشياء من خلال الصور .

وفى مشاهد المجاميع وهى تغادر فلسطين تحت وابل من الرصاص ومطاردة اليهود يلجأ المخرج إلى اللقطات الطويلة الحافلة بالتفاصيل والأحداث لتحمل الصورة أبعد من الحركة / وتجسد الإحساس والفعل والعاطفة / وربما رد الفعل المؤلم لهذه المشاهد ليس فقط من أجل قسوتها بل أيضاً من خلال اللقطات الطويلة التى جعلت هذه المشاهد تتوحد مع الأحداث والأبطال .. ،.. لينتهى الجزء الأول ونهيلة تعلن أمام الجميع فى قرية دير الأسد أنها زوجة المناضل يونس الأسدى .. وأن هؤلاء أولاده وسط الزغاريد والفرحة ، بعد أن اعتقلها اليهود فى محاولة لمعرفة أين يونس زوجها وفى مشهد من أجمل مشاهد الفيلم حين يسأل المحقق نهيلة كيف أنها حبلى ولاتقابل زوجها ولاتعرف أين هو لتصمت قليلاً وتصرخ فى وجهه : أنا شرموطة !

حاول السيناريو مراعاة الترتيب الزمنى أو الإيضاح متخلياً عن تيار الوعى فى الرواية الذى يناسب غيبوبة يونس وانفجار ذاكرة خليل ولكن فى الفيلم انفجرت ذاكرة الصور .. فنحن لانحمل ذاكرة بقدر مانتحرك نحن داخل ذاكرة وجودنا ، فبين الواقعى والمتخيل ، بين الحاضر والماضى جسدت الصورة فى الجزء الأول " الرحيل " الخاص والعام بين تفاصيل البشر وحياتهم مع قراءة سياسية فى رؤية فنية غير مباشرة ، فربما الملازم مهدى الذى أطلق على نفسه الملازم مهدى الدجاج أحد قادة القوات العربية فى حرب ١٩٤٨ وانتحاره بعد تأكده من فشل هذه القوات وانسحابها دلالة عميقة على الوضع العربى وحال قواته فى ذلك الوقت .

وكما بدأ الجزء الأول فى شاتيلا مع شتاء وأمطار ١٩٩٤، يبدأ الجزء الثانى فى صيف ١٩٩٤ فى شاتيلا أيضاً ومظاهرات اللاجئين حول أوسلو حيث اختلفت الصورة ولم تعد الكاميرا إلى الوراء كثيراً ومازال خليل يدرب ذاكرته ويحاول طرد الموت عن يونس بالكلام والقصص .. وتعلق أم حسن « نادرة عمران » على ضجيج المظاهرات وتباين الشعارات قائلة « أى شعرة من طيز الخنزير بركة » ويتخلى نصر الله عن الترتيب الزمنى قليلاً ومن أسلو يعود إلى مشاهد طرد منظمة التحرير الفلسطينية من بيروت ١٩٨٢ .. وبينهما مشهد اغتيال شمس وكلها لقطات طويلة .. تستهدف الواقع وتجسد علاقاته الواهية وتتعمق فى الجزء الثانى فكرة الزمن والصور وماتطرحه الحكايات وتجسده الصور التزامن للماضى

والحاضر والمستقبل وحسب الن روب غرييه " ليس هناك تعاقب للأزمنة التى تمضى بل إن هناك تزامناً لحاضر ماض وحاضر حاضر ولحاضر مستقبل وهذا مايجعل الزمن رهيباً وغير قابل للتفسير ، وحين تجمعت هذه الأزمنة فى رأس خليل انفجرت ذاكرته وراح الماضى والحاضر والمستقبل كل منهم يستعيد الآخر ويناقضه ويمحوه ، فقط صورة زمن قوية ، ويسأل خليل يونس بعد أن زار بيته ، .. عالم من الصور ، عالم غريب ، لا أعرف كيف استطعت النوم داخله كل هذا العمر ؟

صرت وكأننى أسبح مع الصور فى الظلام اقتربت منهم واحد واحد واكتشفت عالمك السحرى . عالم من الصور المعلقة على حبال الذاكرة ، كانت الصور وكأنها تتحرك . وسمعت أصواتاً خافتة تخرج من الحيطان وخفت .. من أين لك هذه الصور ؟ هل كانت تذهب حين تذهب من أجل نهيلة أم من أجل الصور ؟

وبات الشمس مقبرة للصور وكل صورة هى صورة لزمن حقيقى لاصورة متحركة على الشاشة أو من قبل سرد حكائى فى قصة ، حين قاربت نهيلة على الموت أوصت الأحفاد أن يحملوا الأغراض من مغارة باب الشمس وأوصت بإغلاقها بالحجارة وكان المشهد الأخير فى الفيلم هكذا / وتم إغلاقها على الزمن والصور التى صنعتها مع يونس هناك / حتى نهيلة نفسها مجموعة من الصور ، فهناك نهيلة الأولى زوجة يونس الصغيرة التى لم يعرفها ، لأنه كان في الجبال مع المجاهدين ، والثانية المرأة الجميلة التى ولدت فى مغارة باب الشمس وهى تدعس حبات العنب وتتزوج زوجها من جديد / والثالثة أم إبراهيم الذى مات / والرابعة أم نور ، التى التصق بها يونس فى المغارة وصار يدعوها أم النور ، والخامسة بطلة المأتم ، التى خرجت من السجن لتعلن موت زوجها ، والسادسة أم كل هؤلاء الذين يملأون ساحة دير الأسد ، والسابعة امرأة وحيدة فقيرة نهيلة التى تعبت من التعب . هكذا يصفها ويراها يونس مجموعة من الصور فى إمرأة واحدة صورة لكل زمن ، وهى تقول : عشنا فى انتظار شئ سيأتى وكأننا لسنا فى مكان حقيقى وهى نفسها ترى يونس فى صور مختلفة ، أخرها إيليا .. والاسم لايخلو من دلالة فهو النبى الذى اختطفته عربة ذهبية وصعدت إلى السماء فهو لم يمت أبداً ، وفى الوقت الذى يلفظ فيه يونس أنفاسه الأخيرة فى مستشفى الجليل بعد أن انتهى السرد ونضب معين الصور ، تستوقف سيدة خليل فى الطريق وتسألة عن إيليا فهى تحمل له خطابا من زوجته ، وخليل لايعرف إيليا ولايوجد



إنسان بهذا الاسم فى المخيم وتذهب معه إلى بيته وتصر على البقاء معه حتى الصباح تحبه وتطعمه سمكاً ولايخلو السمك من دلالة للحياة أيضاً .. فى مشهد يكاد يكون صامتاً يختلط فيه الحلم بالواقع وفى الصباح تتلاشى المرأة وتترك له الخطاب .. وفى المستشفى يكون يونس قد مات فهذه آخر الصور .. ربما يفهم خليل حكمة الصور ، التى هى بديل غياب البشر ، .. ماتت نهيلة ومات يونس وضاعت فلسطين .. ولكن هناك عشرات الأحفاد على اسم نهيلة ويونس صور صغيرة سوف تكبر .. وبعد أن ينتهى الفيلم سألت نفسى ماذا لو تعامل الساسة مع القضية الفلسطينية كما قدمها إلياس خورى ويسرى نصر الله ، ولكن كما جاء فى باب الشمس ، كل العرب تحب القضية الفلسطينية وتكره الفلسطينيين !

والغريب أنه لم تجرؤ جهة عربية على إنتاج الفيلم لتتولى جهة أجنبية إنتاج أضخم وثيقة درامية عن القضية الفلسطينية !

وكانت فكرة اختيار الممثلين جريئة وذكية من يسرى نصر الله حيث لم يلجأ إلى النجوم والمشاهير بل إلى مجموعة حقيقية وصادقة معظمهم من محترفى المسرح ، محتسب عارف « الشيخ إبراهيم الأسدى» ونادرة عمران «« أم حسن» وحنان الحاج على« زينب » ، آما نهيلة فكانت ريم تركى « تونس» والسورى عروة نيرابية فى دور يونس وباسل خياط خليل ، وكلها مجموعة جعلوا المشاهد لايشعر بغربة مع اللهجة الفلسطينية والأداء الذى جسد قسوة المذابح وحياة اللاجئين بالإضافة إلى موسيقى تامر كروان جسدت المآسى والأفراح وكانت صورة ناطقة لامسموعة فقط ، وأخيراً ملابس ناهد نصر الله التى غطت نصف قرن هى زمن أحداث باب الشمس واستطاعت أن ترسم صورة دقيقة لهذه الملابس.

نقـــد

اللغة والإنسان فى تجربة الشاعر عماد أبو صالح

فاطمة ناعوت

المتأمل قصائد عماد أبو صالح للوهلة الأولى سوف يصطدم باجتراحه لغة فصيحة شديدة البساطة حتى لتكاد ، أحيانا ، أن تتماس مع الدارجة المصرية ، لكنها دوماً لغة سليمة تحترم قواعد النحو والصرف وإن بدت غير أبهة بها . تلك اللغة النافذة غير المقعرة تزيل حجاب التلقى الأول لدى القارئ فينفذ مباشرة إلى " الجوهر النشط " للشعر ، بتعبير فاليرى ، من دون أن يضطر إلى عبور جسور مرهقة فوق جداول اللغة الكلاسيكية . هذا النمط من اللغة يذكرك بكتابات إبراهيم أصلان وعناية جابر اللذين حين تقرأهما لاتشعر إلا بروح النص تتسلل إليك فورا ، وكأنها غير محمولة على وسيط يبطئ أو يعوق من تدفقها . أن تعبر عن رؤى مكثفة وحالات شعورية حادة عبر لغة رهيفة هادئة لاصخب فيها ولاتقعر من الصعوبة بمكان . لأننا اعتدنا أن نرى المضمون الكبير يحمله وسيط بحجمه ، أى لغة مترفعة عالية ، أو كأن نقول إن المضمون يفرز الشكل المناسب له . وهذه المقولة على صحتها غالبا ، إلا أن فيها نظر لو تأملنا تعريفاتنا حول مفهوم اللغة وما إذا كانت ثمة لغة رفيعة وأخرى غير رفيعة !! لايشعر بصعوبة تلك الكتابة إلا من اضطلع بفعل القلم وعكف طويلا على تطوير تجربته ومحاولة غزو أراض جديدة عبر مشواره الكتابى.

أفلت أبو صالح كذلك من شرك السردية المجانية التى أسرت شعراء كثيرين من جيله حتى لاتكاد تسمى نصوصهم شعراً إذ هى للقصة القصيرة أقرب (مع احترامنا لأدوار الخراط والكتابة عبر النوعية) . ذلك السرد الذى يكون فيه التسلسل الزمنى والحدثى والمنطقى والتعليلى منتظماً ومتنامياً بغير كسر أو حتى لعب . غير إن سرد أبى صالح . باستثناء ديوان " قبور واسعة " ، غالباً مايرسم مشهداً شعرياً لايكون هو الهدف فى ذاته ، رغم كون الشعر الجميل ينتهى بهدفه عند الصورة الجميلة إذا نجح الشاعر فى رسمها ، لكن المشهد عنده يكون فى كثير من الأحيان منطلقا لخلق حال تأمل ولحظة صمت من القارئ كى يستخلص جوهر الشعر ومفارقة الوجود - ينجح أبو صالح فى ذلك كثيراً حتى وإن خانه الشعر فى بعض الأحيان ورسم له صورة مسطحة أحادية العمق - يقول :

تغمض البنت عينيها فى الشرفة / وتمد ذراعيها / الولد يشب على قدميه / ويمد ذراعيه / فى الشرفة المقابلة / تتبقى مسافة / تقطع خيوطها الوهمية / العصافير العابرة.

ليس بوسعك كقارئ أن تقف عند لحظة الاستمتاع بهذه الصورة وتكتفى بذلك ، لكنها ستدفعك أن تجول فى الوجود لتبحث عن إجابات لأسئلة كثيرة مازالت تحوم ، أو حتى أن تطرح مزيداً من الأسئلة ، وبظنى تلك هى وظيفة الشعر الأولى . ويقول :

يظل واقفاً يحدق فيها وهى جالسة على مقعد الباص / تنزل فى محطتها ويظل واقفاً / يتعجب للرجل الذى يصعد / ويجلس فوق ركبتيها . . .

لن نتوقف هنا عند المشهد السينمائى المرسوم شعرا ، لكن عند عينى العاشق الذى انفصل عن الوعى وجمد ناظريه على المحبوبة حتى ليظل يراها بعدما غادرت .

من ملامح شعر أبى صالح كذلك قلب الهرم عن طريق تحقير القيمة العليا أو تقديس المدنس أو حتى الكذب . غير إنه لايعتمد الشعار القار فى الشعر القديم : " أجمل الشعر أكذبه " ، الذى أظنه كان يعنى حينذاك المجازات المهومة غير الملموسة أو تكريس الخيال الشعرى الذى يبتعد عن الأرض ويجمح نحو الغيب واللامعقول ، لكن الكذب هنا يمجد القيمة بهجوها أو يقدح فى المبدأ الرفيع من أجل تكريسه وسحب القارئ إلى منطقة الإيمان به . فنراه قد يرمى الأبوين بالقذارة والدنس فيفهم القارئ المدرب أنه فى حال تمجيد لهما وهكذا . وعلنا نذكر رامبو حين فعل شيئا كهذا غير مرة . لذا فأنا أعتبر عماد أبو صالح شاعر " أم " بامتياز إذ استطاع القبض على لحظات أمومة ليست بالضرورة هى اللحظات الأجمل أو المكرسة فى موضوعة الأم ، لكنها تلك اللحظات التى تمر دون أن ننتبه إليها ،

لحظات انهزامها وقمعها وقسوتها الجانية وحنوها القاسي وموتها حية وعيشها الميت : أهش الفراشات المتصقة بجسدك / كي لاتطيرى / وأبقى وحدى " وذلك أمر يحتاج ، برأيي ، إلى دراسة مستقلة من قبل النقاد .

" لم أكن / أبدا / ولدا سيئا / لم أفقأ عينى كلب صغير / ولم أسرق قلم ابن جارتنا / (الأسود ذو السلسلة الصفراء) / ولم أقطف وردتهم / .. / هل ركبت مرة ، ظهر جدتى فى أيامها الأخيرة ؟

فى المقطع السابق نلمح بعضا من الكذب الجميل حين نقف خلف ستار الكاهن لا لنعترف بخطايانا لكن لنتبرأ منها على نحو مكشوف لايخلو من براءة حتى لنجبر الآخر أن يتعاطف مع الخطاءين . هنا اللعب فى المنطقة الواقعة بين الوعى (الكاذب) ، واللاوعى /(الصادق) والذى يمثل هنا الضمير أو الأنا الأعلى . وعلنا نلاحظ الدوال السيموطيقية التى تميز صوت اللاوعى بين الأقواس فى القصيدة . ونجد التطهر الأرسطى حين يقول :

أريد أن أمزق ستارة الجيران / أن أضرب بطون النسوة الحوامل بقبضتى /.../ أن أكسر مصابيح أعمدة الإنارة / أن أرش المازوت على رجل معه امرأته / وطفله القذر ممسك بيديهما / ... / أريد أن أفرغ إطارات السيارات /../ أو / ، على الأقل ، / أسير بشارعين / فى نفس اللحظة .

اختار لنفسه فى نهاية القصيدة أبشع ألوان القصاص لأن سيره فى شارعين فى نفس اللحظة يعنى ، فضلا عن الصورة الشعرية العبثية ، أنه سوف يتمزق نصفيا على نهج العقاب الصينى الشهير تاريخيا . إذ هو لايمارس ساديته على الآخر وحسب لكن على ذاته كذلك ليتحول ماسوشياً بعدما نظر فى مرآة " ميدوزا " وهاله كم قبحه . ويدفعنا هذا إلى الكلام عن الشاعر الجديد الذى هبط من فوق الأوليمب وتخلى عن دور النبى لينخرط فى اشتجار الحياة ككائن تعس خطاء لايهرب من آثامه ولا " لم يكن ينخلن / كن يرقصن على إيقاع المناخل / ثم يخرجن من حجرات المعيشة / ملائكة بيضاء بغبار الدقيق / إلى أن يلطمهن الأزواج فجأة / فيعدن مرة ثانية / أشباحاً / فى ملابس سوداء .

أو نقبض على لحظة من أجمل لحظات الإنسان حين ننكسر قبال صديق منهزم فنود لو نخلع له أرواحنا يقول فى نص يجمع بين المرح وانفطار الروح فى جدلية إنسانية بديعة :

.. / سأوقل لك انظر إلى السماء / وأدس جنيهين فى جيبك / سألقى قلمى خلسة أمامك / سأرسل لك رسائل غرامية باسم فتاة / سأسمى ابن أختى باسمك / سأخطئ ، مثلك ، فى كلمة " مسئولين " / سأكره عمتك نجوى ، وأحب اللون الأصفر ، / وأنام

ساعتين فى الظهرية / من فضلك أنا لا أقدر أن أكره الفاصوليا / سأشترى بنطلوناً على مقاسك / وأعمل أنه واسع على / سأوصى مخبراً / أعرفه / ليؤدب لك امرأتك / الفاصوليا رديئة.

يسجل عماد أبو صالح (الإنسان) فى اللحظات التى عادة يهرب الآخرون من تذكرها . اللعب على الخط الفاصل بين الوعى واللاوعى يكشف لحظات القبض على النفس متلبسة بارتكاب الإثم ولو عن طريق تمنى نزول الكوارث بآخرين نظن أننا نكرههم . لحظة تمنى موت زوج الحبيبة ليحل مكانه ، أو أمنية فقأ عيون المارة أو بقر بطون النساء مجاناً وبلا سبب سوى إشباع نزعة الشر الكامنة . يرصد الشاعر لحظات النزوع الشيطانية داخلنا حتى رذا وضعناها تحت المجهر بدت سوءاتها وفى هذا فائدتان : أولا لانقسو كثيرا على ملامح الضعف الطبيعية فينا إذ لاموجب لجلد الذات دوما لو آمنا كم أن الإنسان خطاء وهش والثانى أن وضع تلك النزعات أمامنا فوق الطاولة لتشريحها وتحليل مكامن إشعاعها يساعد على التعامل معها وكبحها . الواعظ يرسم طريق النور للمرء ليدفعه نحو الفضيلة ، والشاعر قد يفعل الشئ ذاته عن طريق كشف مكامن الشر والضعف الإنسانى فينفر منها دون مباشرة أو تبشير أو تنذير . وربما هذا مادفعه أن يعلن فى ديوانه الأخير " مهندس العالم " إن الكتابة هى شئ سخيف سخيف .. ، لكنه السخف الذى يحمل القيمة والخواء الذى يحفل بالزخم والشر الذى يسحب الإنسان من عنقه نحو الفضيلة .

عماد أبو صالح ، شاعر من مصر له الإصدارات الآتية :
أمور منتهية أصلا ١٩٩٥ ـ كلب ينبح ليقتل الوقت ، يولية ١٩٩٦ ، عجوز تؤلمه الضحكات – ١٩٩٧ أنا خائف – ١٩٩٨ قبور واسعة ، صيف – ١٩٩٩ مهندس العالم ، ربيع ٢٠٠٢.
القصائد من ديوانى " أمور منتهية أصلا " و" كلب ينبح ليقتل الوقت " – طباعة خاصة.

عبدلكى وحلم الحياة المقطوع

نزيه أبو عفش

عرفت يوسف عبدلكى منذ أكثر من ثلاثين سنة . كان مجرد « هاوى رسم » مفتون بقوة الأمل ، وكنت مجرد « هاوى كلمات » أبشر بخيبته . على هذه المائدة الملتبسة التقينا . وعلى طرفيها قامت أجمل ولائم الصداقة.

ومنذ ذلك الحين (رغم جميع الخيبات والمحن والكوارث والأعطاب الروحية التى تخلفها عقائد الاستبداد والمطاردات والسجون / المعاهد الوطنية لتأهيل الخارجين على الصراط الرسمى للعقيدة) ويوسف عبدلكى مايزال يأمل . يأمل بريشته ويأمل بقلبه ، ويواصل رحلته السيزيفية « الآملة » إلى أعالى الهاوية : هاوية الإنسان .

« روح غير قابلة للهدم » : ذلك ماكانه يوسف عبدلكى ، وذلك ماسوف يبقاه : « إنسان يأمل ! ..» وعلى اللقمة المريرة لذلك الأمل الضارى كان يتغذى ويواصل حياكة حلم حياته ، بالأسود والأبيض حيناً ، وبالأسود والأسود حيناً ، وبإيمان من يكابد ويأمل ويثق .. فى

جميع الأحيان .

كان ، بإيمانه وشجاعة أحلامه ، وبموهبته قبل كل شئ ، أشبه بدودة عزلاء تحفر فضاء حياتها فى كتلة هائلة من الغرانيت (وعموماً .. ما الذى يفعله الفنانون غير ذلك ؟!) ولكنه ، طوال تلك الرحلة « الدودية » المضنية فى دماغ الصخرة الأصم ، كان قادراً ، بدأب الباحث الشجاع ، على حياكة أنبل الأحلام وأكثرها استقامة وعلواً وإثارة لأسئلة الضمير والعقل ، وفوق ذلك كله ، بل وقبل ذلك كله ، استطاع أن يظل مخلصاً للسؤال الأشق والأكثر جوهرية وإلحاحاً : « سؤال الفن » .. الفن الذى لايمكن أن يتنازل عنه إلا في حالة واحدة : التنازل عن الشرط الأول فى دستور العقيدة الفنية .. أقصد « شرط الإيمان » .

قلت « الإيمان » ، وأعنى ذلك تماماً . ولعل الفارق الجوهرى الذى يميز يوسف عبدلكى وأمثاله من عائلة العبدة المؤمنين ، عن سواهم من الشغيلة الطارئين على هذه العقيدة ، ليس مجرد فارق فى المهارة والخيال كما يقول جون برجر ، وإنما هو فارق أخلاقى أيضاً : إنه - تماماً - الفارق الجوهرى بين المؤمن الحقيقى وبين المخادع الصغير الذى يتسلل إلى المعبد ليتسول ضدقات الآلهة.

كان « يوسف » ، إذ يراهن على نفسه وطاقاته ، إنما يراهن على إيمانه أيضاً ، وبالتالى على ضرورة - بل وحتمية - أن يكون « الفن » هو الغاية التى لايجوز التفريط بقيمها . ولإدراك هذه الغاية لايتوقف الفنان (ذو النسب الإيمانى) عن ذرف الكثير من الأحلام ، والكثير من الغصات والشهوات ، والكثير الكثير من آلام العقل والقلب ، وعرق مكابداتهما المضنية فى الطريق إلى الطرف الثانى من الصخرة : طرف الحياة .

فإذن : لاتفريط برسالة الفن » أياً كانت المسوغات التى تمليها « الضرورات التاريخية » على الفنان المشتغل فى ميدان الأمل / ميدان الالتباسات الكبرى ، و الزوغانات الكبرى ، والمخاتلات الكبرى : ميدان الغمل السياسى .

« لاتفريط برسالة الفن » : بل - وهذا مافرضه يوسف عبدلكى على نفسه منذ البدايات - إن على الفنان المشتغل فى متاهات مايسمى بـ « الهم العام » أن ينتج فناً « أكثر فنية » ، وأكثر رهافة .. وأكثر كمالاً أيضاً . القيم العظيمة لاتكفر عن خطايا الأداء الركيك . وبالتالى : الفن ليس « دار أيتام » مفتوحة لرعاية المعاقين من ذوى النوايا الطيبة . الفن حرب أبدية مع الكمال .

« الكمال »؟ .. ماأرعب هذه الكلمة ! ما أفظع هذا الطموح !

منذ ذلك الوقت ويوسف عبدلكي يتعارك مع كماله . ينقضه ويعليه . يشك ويوقن . لايكاد ينتهي من مطاردة حلم (أو مطاردة كابوس) حتى يقلب الخريطة كلها .. ليبدأ من جديد .. ودائماً كانت له نقطة صفر جديدة ينطلق منها . دائماً كان لديه مايحلمه ، ويعيش لأجله . ودائماً كان لديه مايكفي من زوادة الزاهد ، الحكيم ، الصارم والمتطلب : عابد الفن .

من المستحيل على أي فنان أن يواصل – سنة بعد سنة ومجازفة بعد مجازفة – النحت في صخرة أحلامه ويظل جيداً . لكن يوسف عبدلكي إستطاع أن يفعل . وعلى أي حال : ثمة في تاريخ الأحلام – تاريخ الفن والشعر والموسيقى وسواها – أسماء كثيرة لأناس امتلكوا الشجاعة الفنية نفسها ، والشجاعة الروحية نفسها ، وشجاعة تقديس « قيم الفن » نفسها . كثيرون وكثيرون كان الفن الخالص هاجس حياتهم ، أو ربما هاجس موتهم (موزارت ، فان كوخ ، رامبو ... إلخ) كانت أصابعهم – أصابع أرواحهم – قادرة ، في أشق الظروف ، على « حلم » ذلك الكمال .. وعلى ملامسته أيضاً .

حسناً ، أعرف وتعرفون : في الفن (مثلما في الفلسفة والعلوم) استحالة بلوغ الكمال هي الدافع الأكثر إلحاحاً لمطاردته والسعي إلى إدراكه. على أن يوسف – شأنه شأن كثيرين من معاصريه ، وممن سبقوه – كان في الكثير مما أنجزه يلامس هذا الكمال القاسي – كماله الخاص ، ثم لايلبث أن يتجاوزه إلى كمال آخر ، إلى أمل آخر ، إلى كمين إبداعي آخر ، أو قل : إلى خيبة أخرى .

هي ذي تراجيديا العابد الأصيل : يصل ليعاود البدء . ويبلغ .. ليخيب .

منذ بداياته الأولى ويوسف عبدلكي – في مسعاه التعبيري – مأخوذ بجوهر رسالته قدر ماهو مأخوذ بصياغتها ودلالاتها البصرية (سمها دلالة السطح) . تعنيه الفكرة في كل نأمة وفي كل انحناءة خط ، وكل تفصيل قد يبدو ثانوياً ، لكنه . في كل هذه التدقيقات الصارمة ، لايتنازل لصالح الإنشاء : إن اشتغاله على تفاصيل وهوامش السطح إنما هو اشتغال دؤوب على الجوهر : فتحت قشرة السطح يكمن مغزى البذرة .

البدايات الحقيقية ليوسف كانت مع الأحصنة وأشباهها / الأحصنة – الوحوش (كان يسميها : الأحصنة المضادة) ومنذ تجاربه الأولى على هذه الكائنات ، النبيلة منها

والمتوخشة على حد سواء (لعله كان يفكر فى الأحصنة - الناس !..) استطاع يوسف - واضعاً الكائن فى مواجهة نقيضه - أن يبرز أقصى مايمكن لفنان أن يبرزه من طاقات الشر لدى هذه الكائنات الخنزيرية (الأصح أن نقول : أولئك الرجال الخنزيريين) الذين ، بوقارهم وجلافتهم وأنيابهم وربطات أعناقهم ودكنة بياض أحداقهم المشحونة بطاقة الموت ، يتحولون إلى خليط من بغال وخنازير وأكلات لحوم لها هيئة بشر ، بشر حقيقيين ومألوفين ، مدرعين بقوة التسلط وشهوة الافتراس وهيبة القبح .

لم يتوقف يوسف عبدلكى يوماً واحداً عن العمل على صياغة حياته ، حتى جاءت فترة سجنه - تأهيله وطنياً - الممتدة بين عامى ١٩٧٨ - ١٩٨٠ ، فكان لابد من التوقف عن الإنتاج بصورة شبه كلية (وهذا بالطبع واحد من الشروط الأساسية لعملية التأهيل) انقطع الفنان عن العمل وتفرغ للأحلام . كل ما أنجزه خلال هذين العامين بعض الرسوم الورقية ، والملونات الصغيرة ، إضافة إلى منحوتات لـ « حمائم » بالغة الرهافة والصغر كان يعملها من العجين - بقايا خبز السجناء .

سنتان وهو يحلم

سنتان وهو يحيك تعاويذ حريته - تعاويذ « الأمل » !..

وفى هذه الفترة التأديبية ، حسبما أظن ، ظهرت علامات المخاض الأولى لولادة يوسف عبدلكى الثانى : نوبة عطش إلى نقض ما تحقق ، وأيضاً : عطش جديد إلى محاولة ملامسة السقف . العطش الحقيقى يقود دائماً إلى مغامرات أخرى وأخرى : إنها شهوة البحث عن الينبوع .

وفى هذه المرحلة تجلت الفوارق الجوهرية لا فى مضامين « الرسالات » بل فى اختزالاتها ، ودقة رموزها ، وتواضع أدوات قولها .

الانتقال لم يكن انقلاباً فى « المغازى» بقدر ماكان تبدلاً فى اللغة ، والعلامات ، ومفاتيح الأبواب . إنها الفوارق نفسها بين مايفعله المؤرخ أو المراسل الميدانى وبين مايمكن أن يفعله شاهد المذبحة الواقف على التل . هو تماماً الفارق بين المجلدات التوثيقية المعبأة بالتفاصيل - التأريخات ، وبين الرسائل المرمزة ، المختزلة ، المتقشفة ، وأيضاً : المشحونة بصرخات الدم .

رقت اللهجة ، وخفتت جلبة الصوت ، وتقلصت العناصر والتفصيلات : أمام المذبحة ليس

من الضرورى أن يكثر الشاعر – مؤرخ العذاب – من الكلام.

وفى هذه الأونة من احتدام المذبحة واحتدام أحلام شهودها وضحاياها ، جاء يوسف عبدلكي الشاعر ، يوسف عبدلكى الذى سيكون بوسعه – دونما أى ادعاء – أن يحول صرخة المعاناة إلى قيمة جمال ، ويحول مغزى الجمال إلى غصة ، لكن أيضاً : دونما أى تنازل عما هو « جوهرى» فى أساس نص الرسالة . الصرامة التى نفذت بها أعماله الأولى ، هى الصرامة نفسها – بل وربما أكثر – التى تتجلى فى الصياغات المرهفة لأعماله المتأخرة : الصرامة الفنية والأخلاقية التى تخفى وراءها الشهوة النبيلة إلى ماهو كامل ، نقى .. ومتواضع قبل كل شئ .

فى هذه الفترة « الإيمانية » بحق ، بدأ شغله على ماهو « مرذول » ومستصغر من العناصر . غاب البشر وحلت الأشياء : الأشياء الأكثر صغراً وضآلة شأن : أغصان النباتات ، الأزهار ، القواقع ، الأحذية ، إلخ .. إلخ . يرسم الكائنات (وحتى الأشياء) مفصولة عن حياتها ، يرسم الحياة المذبوحة ، كأنما هو – فى الجانب الآخر من دماغ الحالم المأخوذ بجاذبية الأمل – يؤرخ لمذبحة كونية ، أزلية وشاملة .

فى إلحاحه على هذه العناصر المبتذلة والهامشية ، بدا يوسف عبدلكى وكأنه يعمل على « تشخيص » الغياب . بالأحرى : استحضار ماهو – أو من هو – غائب . حذاء المرأة، مثله مثل أى تذكار صغير مهمل فى الركن ، بقدر مايضاعف من ألم الغياب ، بقدر مايجعل الغياب حاضراً .. وحياً . القوقعة – بعيداً عن المجاز – ليست سوى وعاء حياة « فارغاً» من مادة حياته . الأحذية : أوعية أخرى لحياة غائبة ، مغيبة ، وراسخة فى البال وذاكرة القلب . أعناق الأزهار المفصولة عن أمهاتها ليست أقل من صرخة استغاثة قادمة من جهة الجمال . وعلى الدوام : الإنسان حاضر فى الأشياء والنباتات والحيوانات – حية وميتة ، فى التفاحة وفردة الحذاء وتويج الوردة الذى – فى إصراره على التذكير بقوة الحياة – يرفض أن يكون مجرد تويج وردة محتط فى خزانة الموت .

هنا : الأشياء ليست بصمة غياب الحياة فحسب ، بل هى بصمة الحياة أيضاً . الأشياء – فى أعلى درجات موتها – مسكونة بالعاطفة ، مسكونة بلطافة من تذكر به ، وبرأفة (قل : بحب) من يخضعها لسلطة قلبه وعينيه .

هنا – لدى يوسف عبدلكى – ما من « طبيعة ميتة » ، ذلك أنه إذ يشتغل على « ماهو

ميت » لايرسم موتاً، بل يحول مادة الموت إلى مادة حية ، قل : إلى فكرة .

إن القدرة على إبصار الجمال تكشف الروح المستترة لما هو جامد وميت . إبصار الجمال : ذلك هو ، أيضاً ، أحد شروط العقيدة .. عقيدة الفن .

إن ولع يوسف باستحضار ماهو هامشي يخفي شهوة حقيقية إلى الجوهر . لازوائد، لابذخ ولا ادعاء ولاعناصر فائضة عن الحاجة . المائدة كلها مقتصرة على ماهو جوهري : لقمة الجمال . كأنه بذلك يتعمد نقض ثقافة « استعراض الكرم » الذي هو الوجه الآخر للرغبة في إذلال الضيف . العاشق الحقيقي يكتفي باهداء وردة . حين يتعلق الأمر بـ «اللقمة الجوهرية » يغدو كل ماهو فائض مجرد استعراض مفضوح ، قل : مجرد خدعة لاستدراج دهشة الضيف . ثمّة من يتلذذ بهذه المناورة : البذخ، وهكذا – حسب تعبير تيموني ليري – يتحول الفنان من حامل رسالة إلى مجرد مخادع « مثل الطبيعة في نيسان : يكسو شيفرته السرية بريش خيالي .وإذ يلتقط القارئ الثمار يأكلها على عجل ويلقي بالبذرة إلى الأرض ، ناسياً أن الرسالة – الشيفرة – موجودة في البذرة .

وإذ يؤكد يوسف على نفس الإضافات والعناصر المجملة ، فإنما يؤكد على ماهو جوهري في عقيدة الفنان : مايعنيه هو « البذرة » . وهكذا تقلصت العناصر إلى مداها الأقصى ، « غصن وردة » لا أكثر . في هذا التفصيل المتواضع تكمن الرسالة كلها . تفصيل ؟! .. بل قل هو « الشيفرة » . إن كل تفصيل صغير في الحياة هو الحياة كلها . لعل ذلك ماعناه ديستويفسكي في محاولته الإجابة عن سؤال الحياة الشائك الكبير : « هل سبق لك أن تأملت ورقة نبات ؟ ..» .

ورقة النبات هي الصيغة « المرمزة » لورقة الحياة : هي – بقراءة ما – صيغة الإنسان ذاتها . الطريقة التي تصنع بها ورقة النبات هي نفسها الطريقة التي يصنع بها الإنسان . والفارق كله ليس أكثر من بعض التبدلات السرية التي تطرأ على « أسلوب » الحياة في إبداع نفسها .

« ورقة نبات ؟ ..» تلك هي صيغة ديستويفسكي في تأويله لمعادلة الحياة . و« عبدلكي » في أعماله الراهنة يصر على دقة ورجاحة هذا التأويل . إن بوسعه أن يكتفي برسم الهواء ليذكرك بحضور الطائر (أو ربما بغيابه) . تقشف أقصى ، واختزال أقصى (نتذكر قطعة خبز دالي وكرسي فان جوخ ، وحمامة بيكاسو إلخ ...) كأنه ، بتغييبه المتعمد للعناصر ،

يستحضرها ويؤكد على وجودها الأكثر دراماتيكية وفصاحة يرسم الحياة كمن يرسم موتاً . وإذ يشير إلى الموت فكأنه يستحضر صورة الحياة بكاملها .

غصن وردة هنا ، ورأس سمكة هناك : تلك هى حيثيات الرسالة كلها . احتفاء بجمال ماهو حى (ماينتسب إلى الحياة) تقابله صرخة احتجاج بالغة الضراوة إزاء ما ليس حياً (بدقة أكثر : ماسلبت حياته منه) . لاأكثر من « رأس سمكة » ليضعك فى مواجهة الموت ، ومن غرق نبات عائم فوق ظله ليذكرك بكامل صورة الحياة . نعم ، الفن ليس خطاباً ، إنه الشيفرة .

فى تحول يوسف إلى قراءة الأسماك تتجلى رغبته الأكيدة فى تعميق الصرخة (لا فى التخلى عنها كما يتوهم البعض) . إن صناعة الجمال يجب ألا تبعد الصانع عن تحسس الندبة المفتوحة فى القلب .. قلب الحياة .

فالأسماك ، أو سواها ، ليست أقل من تمارين ذكية على قراءة الألم . رأس السمكة لدى عبدلكى هو رأس الحياة . وفى اشتغاله على هذا العنصر الزاهد تصل التراجيديا إلى أقصاها : أسماك تحلم الحياة عبر أفواهها اليابسة المدورة المفتوحة على هواء الموت . فى عين السمكة يمكن قراءة العذاب الأقصى . تقرأ الصيحات المتيبسة فى الهواء لأناس هلكوا فى مذبحة .. وتبحروا فى النسيان .

لكن : لا ، لا السمكة ولا الوردة . إنه يرسم عذاب الحياة . وفى هذا تكمن القدرة على إبصار الألم .

نواصل القراءة :

رأس سمكة مقطوع (رأس إنسان / رأس الحياة) راقد على منضدة موته ، تتصاعد من غلاصمه فقاعات الهواء (فقاعات حياته !) . مامن صورة موت أشد ترويعاً من صورة هذا الرأس : رأس سمكة يتنفس هواء موته ، كأن السمكة إذ تتنفس الموت تتنفس أحلامها فيه . سمكة تحلم الأوكسجين . ميت يحلم الحياة (بوسعنا أن نتذكر عمله – الحفر المكرس لتذويب فرج الله الحلو فى حوض الأسيد) .

هذا العمل – الرأس المتنفس – ليس مجرد بورتريه لسمكة ميتة . إنه بورتريه لشخص الموت ذاته : حاضراً ، محسوساً ، وأكيداً . لا أستطيع ، إذ أنظر إلى هذا الرأس ، إلا أن أفكر فى أعمال « المعلمين الكبار » عن صلب المسيح ، أو رجم المجدلية ، أو قذف سان

سيباستيان بالسهام ، فيما هو – فى السر وشبه مبتسم – يتضرع أن يأتى الموت سريعاً وأسرع .. يبتسم ضراعته .

فى هذا العمل (الأيقونى إن شئت) تتجلى قدرة يوسف على إبصار الألم وقراءته . فى هذا تصل الضراعة إلى أقصى حدود يأسها .

أبداً ، لايمكننى ، إذ أتطلع إلى هذا الرأس الميت ، إلا أن أتذكر شهقة تولستوى بعد سماعه الرباعية الوترية الثانية لـ تشايكوفسكى : « أهى حزينة روسيا إلى هذا الحد ؟! ..»

أنا الآخر ، فى مايشبه التنصت إلى مارش جنائزى ، أمعن النظر إلى الرؤوس المفرغة من حياتها وأشهق : أحقاً أن بلادنا – سورية – حزينة إلى هذا الحد ؟! ..

يبدو لى أن : نعم ..

....

....

وردة مذبوحة . حذاء مهمل . سمكة مشلوحة فى الموت . سفاحون . جبابرة . وبشر يحلمون ... تلك هي الشيفرة . ذلك هو الرهان

رهان على العدالة فى مواجهة الفظاعة والتعسف ..

وعلى الجمال فى مواجهة القبح وتدهور قيم الروح

وعلى الحياة فى مواجهة ذابحيها !!!..

رهان خاسر ؟! ..

ومن قال إن الفن يراهن على الفوز ؟

الفن ليس إلا صوت أحلامنا الخائبة :

على هذا التعريف الملتبس التقينا منذ ثلاثين ... وأكثر .



بوليس وثقافة :

إشكالية « المثقف والسلطة »

د. محمد السيد إسماعيل

تعد إشكالية « المثقف والسلطة » إحدى الإشكاليات التى سوف تظل مطروحة للنقاش دون حل نهائى أو أخير لها .

وقد كانت هذه الإشكالية - ولاتزال - مجال بحث مستمر لجوانبها المتعددة من منظورات : سياسية واجتماعية وثقافية . لكن الجديد فى كتاب « بوليس وثقافة» للكاتب الصحفى / أحمد جودة هو طرحه لهذه القضية الخلافية والمعقدة بأسلوب يدرك طبيعة وعى القارئ العام الذى يتوجه إليه دون أن يخل ذلك بعمق الرؤية التى يطرحها الكتاب فى هذه القضية وغيرها ، حيث لم يقتصر الكتاب على طرح هذه القضية وحدها بل تناول عدداً من القضايا ذات الأهمية والمثارة فى الآونة الأخيرة مثل « الصراع بين الحداثة والتقليد » أو « الأصالة والمعاصرة » ومعنى « التكنولوجيا » و« مابعد الحداثة » وكيفية تفعيل الرؤية المعاصرة لمكونات « التراث » ، وفى الفصل الثانى والذى يأخذ الكتاب عنوانه يتناول قضيته الأساسية (المثقف والسلطة) والتى تعد المقالات الأخرى تنويعاً عليها أو امتداداً لها أو رصداً لآثارها وشواهدها الواقعية ، وفى تحديده لهذه العلاقة يرى أنها لم تخرج عن ثلاثة أنماط فإما أن تحتوى السلطة « المثقف » وإما أن ينضم إلى « المعارضة » أو ينزوى فى « البرج

العاجى» تحت دعوى « الفن للفن » أو « الثقافة للثقافة ».

والحقيقة المهمة التى يلمسها الكاتب فى طرحه لهذه القضية هى ضرورة وجود مؤسسات سياسية واجتماعية وإعلامية حرة تتولى الدفاع عن « المثقف الضدى » وتدعم مواقفه الرافضة لآلية الاستبداد والقمع التى تمارسها السلطات الاستبدادية ، وامتداداً لهذه القضية يصبح من المهم ـ وهو مايطرحه الكتاب ـ ألا نكتفى بنقد السلطة بل ينبغى أن يمتد هذا النقد ـ بصورة متزامنة ـ إلى بعض أنماط المثقفين الذين يصمتون عن فضح مايرونه ، أو المثقفين الذين يتعاونون مع « السلطة » لمحاصرة بعض « المبدعين » ومصادرة أعمالهم .

وفى مناقشته لقضية الرقابة لايكتفى الكاتب بعرض ظواهرها الخارجية بل يلمس مايسمى بـ « الرقابة الذاتية » القائمة على « الخوف » من « السلطة » أو « الرأى العام » ، هذه الرقابة الذاتية التى يكتسبها المواطن العربى منذ طفولته وتظل تكبر داخله حتى تتحول إلى « وحش » رهيب لايملك مقاومته ، إنها إذن مستويات عديدة من الرقابة وإذا كانت بعض صورها الظاهرة قد اختفت مثل « الرقيب الحكومى » داخل المؤسسات الصحفية ، فان مستوياتها وصورها الأكثر فاعلية لازالت تمارس تأثيراتها المدمرة على حرية التفكير والكتابة .

ولاشك فى أن تفعيل الممارسة الديمقراطية يعد المدخل الرئيسى لمعالجة هذه الظواهر الاجتماعية والسياسية بل والنفسية المدمرة ، وهو مايطرحه الكتاب أيضاً تحت عنوان « ديمقراطية التنفيس » و« ٤ كتب عن الديمقراطية » مؤكداً على ضرورة وجود قاعدة اجتماعية تستند إليها أو تصعد منها الأحزاب السياسية وذلك لأن هذه الأحزاب لايمكن أن تكون حقيقية ومؤثرة بمجرد صدور قانون رئاسى بانشائها لأنها سوف تظل رهينة إرادة هذه السلطة التى تمتلك القدرة على المنح والمنع ، وهذا هو البعد الغائب ـ حقاً ـ على أغلب الأحزاب السياسية القائمة والذى ينبغى تداركه إذا ما أرادت هذه الأحزاب أن يكون لها دور فاعل فى الحياة السياسية أما (٤ كتب عن الديمقراطية) فيتناول « الإسلام والديمقراطية » لفهمى هويدى و« الحرية بين الحد والمطلق » لسرى نسيبة و« الثورة والديمقراطية » للارى دايموند و« ماهى الديمقراطية » لآلان تورين . وهى كتب على درجة كبيرة من الأهمية لأنها تطرح وجهات نظر مختلفة فى مقاربة الديمقراطية ، وللكاتب الحق تماماً فى أن يعود إلى هذه القضية ـ مرة أخرى ـ ليستوضح كيفية رؤية كاتب إسلامى مثل

« فهمى هويدى» لقضية « الديمقراطية » وكيفية الرؤية الغربية لها لتحديد الفروق بين الطرحين طبقاً لاختلاف المرجعيات المختلفة :

وفى مقال « فى الطائفية » يرفض الكاتب وصف مايحدث أحياناً بين المسلمين والمسيحيين فى مصر بأنه « صراع طائفى» وذلك لأن المسيحيين المصريين ليسوا « طائفة » متمايزة عن بقية المصريين فى اللون أو اللغة أو العرق ، وأكثر من ذلك يمكننى أن أسوق بعض الشواهد التى تؤكد رؤية الكاتب ومنها أن بعض أصدقاء الطفولة من الإخوة المسيحيين كانوا يذهبون معنا إلى « كتاب» القرية لحفظ القرآن الكريم وأن أحدهم الآن وهو شاعر عامية قد كتب العديد من القصائد فى بعض المناسبات الدينية الإسلامية مثل المولد النبوى وشهر رمضان وأذكر أثناء عملى مدرساً للغة العربية والتربية الدينية أن بعض الطلاب المسيحيين كانوا يصرون على حضور حصص التربية الدينية الإسلامية وكان ذلك يدفعنى إلى الحديث عن « التسامح الدينى» مستشهداً بقول الرسول « من عادى ذمياً فقد عادانى » وغيره من الأحاديث والآيات الكريمة التى تحض على حفظ حقوق أهل الكتاب ، وأذكر أثناء سفرى لإحدى الدول العربية أن لاحظ وجود زميل مصرى مسيحى بالقرب من أحد المساجد أثناء صلاة « الجمعة » ولما سألته عن السبب قال إننى أريد أن أسمع وعظاً دينياً وما أسمعه هنا لايختلف عما أسمعه من علمائنا . هذا هو الواقع الحقيقى واليومى للشعب المصرى وهو مايجعل الحديث عما يسمى بـ « الفتنة الطائفية» ضرباً من الخيال والافتراضات الذهنية الوهمية ، ولاشك فى أن تفسير مايحدث - وهو مايشير إليه الكاتب - إنما يرجع إلى أسباب اجتماعية فى الأساس وإن اتخذت ظاهرياً شكل الطابع الدينى ومن القضايا المهمة التى عالجها الكتاب قضية « العلمانية » محذراً من استخدامها بوصفها مرادفة للكفر والإلحاد على نحو مايشيع فى أدبيات التيارات الدينية السلفية ، وهو أمر مناف تماماً لحقيقتها التى تعنى التفكير فى النسبى والدنيوى ، إن هذا المعنى هو ماينبغى الإلحاح عليه كثيراً وتوضيحه حتى لانقع فى مثل ماوقع فيه « أحمد لطفى السيد » الذى لم يتمكن من الفوز فى إحدى معاركه الانتخابية لأن خصومه السياسيين قد أشاعوا بين أهل دائرته أنه « علمانى » بل وصريح « العلمانية » !!

وأخيراً فان هذا الكتاب مفيد وممتع معاً ولايسعنى إلا أن أدعو صاحبه الكاتب الجميل/ أحمد جودة إلى مواصلة التوسع فى ماعرض له من قضايا ، كما أدعو القارئ إلى أهمية الإطلاع عليه .

مسرح

« ابن أبيه »: تحولات الخوف والغضب

عزت الحصرى

على الغلاف الأخير لسلسلة نصوص مسرحية الصادرة عن الهيئة العامة لقصور الثقافة، كلمة تتكرر على إصدارات هذه السلسلة جاء فيها « نصوص مسرحية محاولة لإبراء ذمة بعض كتاب المسرح الذين يظلون قابضين على الجمر ومستمرين فى أداء رسالتهم حتى وإن لم تصعد نصوصهم فوق خشبة المسرح "

هذه الكلمة ربما لاتصدق على كل نصوص هذه السلسلة إذ أن الكثير منها لايعنى سوى المزيد من التراكم العددى الذى يفتقد إلى التمايز أو القدرة على إثارة الجدل أو تجاوز المفاهيم الإبداعية السائدة .

ومع ذلك فإن نص " ابن أبيه " للكاتب فكرى النقاش (العدد ١٠٥) من النصوص القليلة التى تؤكد على وجود الكاتب الجاد الذى يمتلك ملامح مشروع إبداعى يسعى من خلاله إلى طرح إبداع فاعل على مستويات عدة بدءا من تعظيم أثر الإبداع فى وعى ووجدان المتلقى

وليس انتهاء بإثارة قضايا إنسانية وحضارية..

وهذا النص هو النص السادس فى إبداعات الكاتب والتى تعكس فى مجملها خصوصية استطاع من خلال جهده الإبداعى أن يؤصلها وأن يمثل بمجمل إبداعه حلقة حقيقية فى تطور الكتابة المسرحية الجادة قفزا على مايعترى واقع الحياة المسرحية من تراجع واضمحلال .. وهو ما ألمح إليه الناقد الدكتور محمد حسن عبد الله فى مقدمته العميقة لنص " ابن أبيه " (هذه المسرحية إضافة إلى سياق نظر فيه الأديب فكرى النقاش إلى التاريخ نظرة تقوم على توازن دقيق بين الواقع والشعر وتؤلف بينها فى بناء له خصوصية لاتجعل من مسرحياته إعادة أو تقليد للمسرحيات التى استلهمت التاريخ قبله عند شوقى أو عزيز أباظة أو على أحمد باكثير أو صلاح عبد الصبور أو عبد الرحمن الشرقاوى ...)

والملاحظة الأساسية على مجمل إبداع الكاتب أنه يصنع عوالمه الإبداعية استنادا إلى ولعه الخاص بالتاريخ ومنحنياته الوعره على نحو خاص بدءا من العصر المملوكى فى ثلاثيته " النسر الأعمى" (مهرجون وخونة ، السلطان الأخير ، ملك الأمراء) ثم هزليته مهزلة مملوكية وانتهاء بنصه الأخير الذى يتحرك فى فضاء بدايات العصر الأموى مرورا بعصور تاريخية أخرى .

والكاتب لايستند إلى التاريخ بمعناه المجرد بوصفه احداثا وشخصيات وإنما هو يعبر فى اختياراته عن ثقافته الخاصة ورؤاه المحددة بل وأزمات واقعه وإحباطاته كأساس لانتقاء يتسم بحساسية تعكس حالة من الوعى الحاد بالذات والواقع ويعيد طرح اختياراته على خلفية هذا الواقع فى محاولة لتحليل عناصره الفاعلة عبر إبداع يستوفى على نحو متميز أسس جماليات الإبداع الدرامى .

ويتأكد لنا صدق هذا التصور عند الاقتراب من عالم هذا العمل « ابن أبيه » فالكاتب يختار لحظة من أكثر لحظات الواقع التاريخى الإسلامى حساسية وهى لحظة التحول من الخلافة الراشدة بكل مايحمل هذا المعنى من دلالات تغوص فى عمق صحيح الشريعة والعقيدة إلى ملك لايأبه إلا بمعطى السياسة والحكم والمصلحة (ملك عضوض).

وقد اختار الكاتب - بوعى - أحد أشد لحظات التاريخ الإسلامى حساسية وهى لحظة مابعد استشهاد على بن أبى طالب وسعى معاوية لانتزاع البيعة لنفسه وكانت هذه اللحظة منطلقا لإبداعه الدرامى على مستوى الحدث والشخصية ، وهى ذات اللحظة التى تحولت

فيها أسماء من رفضوا البيعة المنتزعة إلى رموز تشع بالدلالات ، وبينما تحولت شخصية الحسين بن على إلى منبع ثرى للإبداع الدرامى الشعبى ظلت شخصية – ابن أبيه – والى البصرة بكل ثرائها حبيسة كتب التراث حتى اقترب منها الكاتب ليصنع منها شخصية درامية تقترب من ملامح البطل التراجيدى التقليدية .. فهذه الشخصية – زياد بن ابيه – تحمل إحساسا حادا بالدونية مرده إلى كونه ابن سمية صاحبة الرايات الحمر (بائعات الهوى).. كما يحمل فى ذات اللحظة إحساسا مناقضا إذ استطاع أن يحوز قدرا من التميز بولائه لعلى بن أبى طالب الذى ولاه أحد أهم أمصار الخلافة كما أن ولاءه لعلى بن أبى طالب قد كف أذى الناس عنه وعن القدح فى نسبه ولكن هذه الحالة من التوازن النفسى المؤقت مالبث أن تعرضت للإنهيار باستشهاد على بن أبى طالب وسيطرة بنى أمية . وأصبح التساؤل الذى يطرح نفسه على الشخصية .. ماثمن المقايضة بين الولاء لعلى والولاء لمعاوية ؟ وكيف سيصد أذى الناس عنه فى ظل تغير الظرف السياسى وتآكل شرعية الولاية الأموية ..(ماتت سمية .. أزاح الله عنها العذاب الذى عاشت فيه ولكنه مازال يلاحقنى .. كنت أشغل نفسى بالحرب والسياسة وكان أصحاب الإمام يخشون إغضابه إذا مسونى بسوء فى هذا الأمر .. ولكن هل أقبل أن ألقى بكل مالدى وأن أعود إلى ماكنت فيه دون ضمان قوى .. وسلطان لاتطوله السنة العرب .. دون ذلك مالاطاقة للجبال بحمله ..)

هذا يختلط بالعام – البيعة – بالخاص إحساسه بالدونية وتبرز سمة الانتهازية كسمة أساسية لهذه الشخصية التى تسعى إلى مقايضة ماتملك – البيعة ومال المسلمين – بما لاتملك السلطة والمنعة وكف أذى الناس .. ويتحول الأمر إلى صفقة ، وفى حوار بديع بينه وبين معاوية (أما المال الذى تريده فلن تحصل عليه إلا بسلطان لى يمنعنى من الناس ومن ألسنتهم الحارقة فلا أريد أن أضيف إلى نسبى المجروح نسبا آخر إلى باطلكم دون أن يكون لى سلطان يحمينى فأرنى فطنتك فى ..) وهنا تبرز شخصية أخرى – شخصية معاوية الداهية – والذى استطاع التقاط علة زياد ابن أبيه وعرف كيف ينتزع منه البيعة دون جهد كبير ، فيقدم له نسبا منتحلا يرضى غروره .. ويشفى علته ، ولم يفعل معاوية ذلك إلا فى إطار دعم ملكة بالبيعة وبأمثال ابن أبيه ..(يايزيد .. ماسمعته هو الحق وإن لم يكن لاصطنعناه فرجل مثل زياد يشترى ولا يباع فاعرف معادن الرجال تثبت دعائم سلطانك ..)

واستطاع فكرى النقاش عبر – مشاهد من التحولات والغضب – العنوان الفرعى للعمل أن يثرى شخصيته الرئيسية ثراء ليتحول معه النص إلى نص نفسى ، ففضلا عن الإحساس بالدونية والتفوق فإن علاقته الحادة بحجر تضيف إليها الاحساس الحاد بالذنب والرغبة فى تدمير الآخرين ، يقول الدكتور محمد حسن عبد الله " إنها مسرحية نفسية ومسرحية ثقافية حضارية .. نفسية لأنها تشرح دخيلة إنسان فى موقف لايشبهه فيها غيره .. وهو فى حال من العصامية قد تجاوز فيه كل الأغيار .. فكيف يحتفظ بسوية الكيان فى مجتمع لايعترف بالفرد إلا فى حماية كيان النسب .."

وتتوالى المشاهد لتصل إلى نتيجتها الحتمية بالمقايضة بين شرعية منحولة وشرعية حقيقية .. بين خلافة – بدلالاتها – وملك ، وبين نسب مجهول ونسب منتحل ، ولتواطى عناصر التضليل والقمع فى وأد الحقيقة المجسدة فيما يعلنه – حجر بن عدى – وذلك بمؤامرة ربما تعكس آلية مستقرة من آليات العمل السياسى عبر التاريخ وهو مايترفع بالأحداث إلى مستوى الرمز مما يخلق مساحة من الدلالات لايمكن إغفالها ، وتنتهى المسألة فى – ظاهرها – بقتل حجر فى مشهد بديع .

وفى المشهد الأخير .. مشهد موت ابن أبيه مصابا بالطاعون يتكشف الأمر عن أن الحقيقة لاتموت حتى فى ضمائر قاتليها وذلك كما يبدو الأمر فى لحظة الصدق الإنسانى قبيل الإحتضار ..

يظل موقف الجموع – العامة – من المتغيرات السياسية الحادة أحد الهواجس التى يعنى فكرى النقاش بكشفها والتى تتكرر فى معظم أعماله فالكاتب يعنى بتبرير حالة الصمت الواعية صادر على رؤية المخرج فى حالة عرض العمل على المسرح .

أخيراً فإن ولع الكاتب بالتاريخ والدراما والأدب على نحو ما قد أسفر عن حالة من حالات تجاوز الإبداع التقليدى بل وكشف بعضا من مثالب الواقع التاريخى والواقع المعاش ، وإن هذا الدأب على النبش فى جذور أزمات واقعنا وإعادة ترميم الذاكرة يجعل الكاتب واحداً من كتيبة حراس الوعى والذاكرة فى وجه مد طاغ يسعى إلى اقتلاع الجذور وطمس الهوية تحية لهذا الكاتب الكبير ولهذا العمل .

قصة قصيرة

القــــريــن

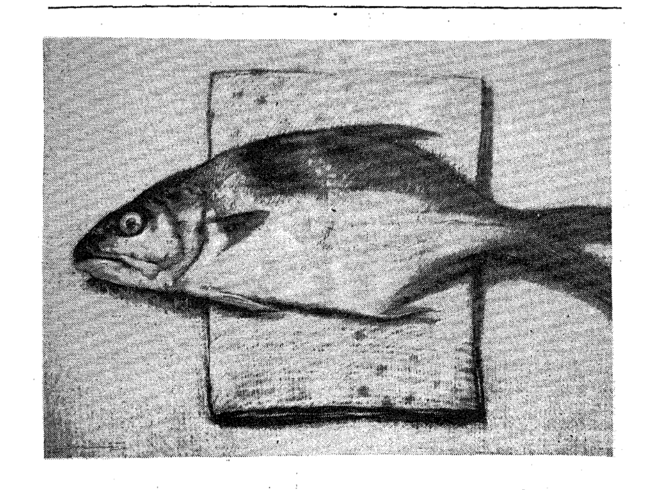
عبد السلام إبراهيم

ابتلعت المنازل الأقدام والرؤوس ..

ظهر شبح من بعيد .. يقترب ببطء .. يتوقف .. يقترب .. يتجه يمينا .. يسارا .. يتمدد ظله أمامه .. يصغر فيصغر . يدور حوله فيصبح على يساره .. ثم يلف بسرعة ليختبئ وراءه .

وقف بقامته المديدة .. يرتدى بالطو قديما به رقع ملونة .. يلف حول رأسه ملفحة سوداء .. وأخرى حول عنقه .. ظهرت لمسات الزمن بوضوح على وجهه .. حذاؤه الكبير يصطك بالأسفلت عندما يمشى .. يمسك مكنسة طويلة .

أخذ ينظر إلى ظله الذى استلقى على الأرض وامتد لتستند رقبته ورأسه على الحائط .. نظر بعيدا فى آخر الشارع فلمح رجلاً يأتى راكضا .. اعتدل فى وقته .. دعك عينيه بإصبعه .. مر بأظافره الطويلة - التى تكاثف التراب بينها وبين الأصابع - على الخطوط الجلدية الطويلة التى امتدت من أسفل عينيه لتتحور فى أشكال نصف دائرية على ذقنه .. عاد ينظر إلى ظله .. مازال نائما على الأرض .



بدأ يجر بعض الأوراق ويكومها على جانب من الشارع .. ألقى بالمكنسة على الكومة . وجلس بالقرب منها .. بينما جلس ظله أمامه متشكلا بهيئته .. واضعاً ذقنه بين كفيه .

دفن وجهه بين ركبتيه .. الأهداب المتدلية من الملفحة بدأت تنتفض .. شملت الأجزاء كلها .. كتفاه يرتعدان .. يداه .. ساقاه .. الجسد كله يرتعش .

أخرج رأسه من بين ركبتيه .. تتساقط الدموع من عينيه ، لتجرى فى القنوات التى كونتها الخطوط الجلدية الطولية على وجهه.

السكون يلف المكان .

الظل يرتعش .. يرتعش .. يرتعش .

نهض . نهض معه . أمسك بالمكنسة .. أخذ يجر قدميه .. نحدث صوت احتكاك .. فصوت صدى .. يدور ظله حوله .. بطول .. بقصر .. اختفى .

ذهب إلى مكان مظلم حتى لايقف له ظله بالمرصاد .

شعر

كهؤلاء ... نحن !

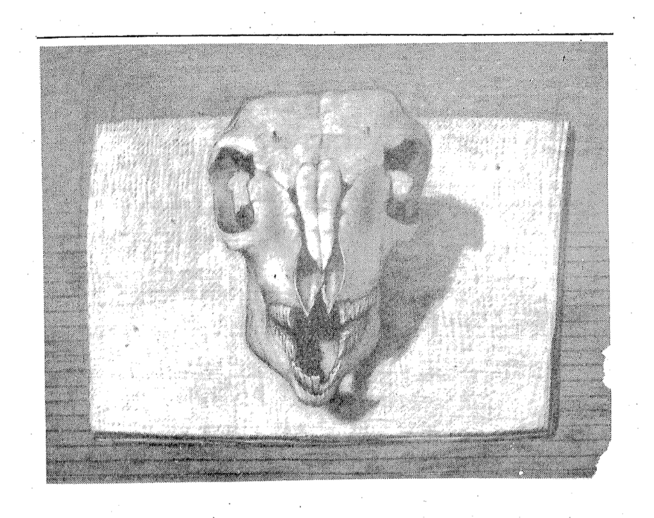
عاطف محمد عبد المجيد

١) جنود الرقعة

نحن
وعذراً للتشبيه
جنود الرقعة فى الشطرنج
نقوم بدور جدار يعزل
مابين الملك
وغارات الأعداء
ونضحى .. ياكم ضحينا
فى صمت وسخاء
وبرغم من ذلك
أو كان لذلك قد نلغى
بوشاية واش
من دنيا الأحياء

٢) اللقطاء

نحن المغضوب علينا
الملعونين إلى ماشاء الله
المطرودين من الجنة
طرداً لا رجعة فيه
ونحن كذلك
أبناء ليسوا شرعيين
لهذى الأرض .. إذن
نحن اللقطاء .. ونحن الـ ..
إما أن نقبل وضعاً معكوساً
وكأنا عمى .. أو صم
أو شئ لايعنينا
أو نذبح كدجاج



رغم أنوف كبار فينا
ثمة لايدرى أحد
أين رمينا

٣) هل يصلح لى

يمكننى
تبعاً للحيلة أو ماشابه
أن أخدع كل الناس
سواى
وأضحك ملء فمى
خلف ظهور تتبعهم
لكنى
هل يصلح لى
حين أمامى أتعرى
أو أتخلى عن أقنعتى
أن أخدع نفسى ؟!!

٤) لماذا ..؟

أليس وارداً
ولو بنسبة ضئيلة
أن تموت غداً ؟!
إذن
لماذا تدخر هذه الأشياء ؟!

ندوة

رصاص الكلام

الفن الرفيع والموقف الناصع

ليلى الرملى

ضمن فعالياتها الأسبوعية أقامت " أدب و نقد " أمسية شعرية للشاعر محمود الشاذلى ، حضرها جمع من محبى الشعر ، وتحدثت فيها الناقدة د. ثناء أنس الوجود عن سمات شعر الشاذلى ومكانته فى الساحة الشعرية ، وأدار الندوة وشارك فيها الشاعر حلمى سالم ، الذى استهل الأمسية باستعارة عنوان المجموعة القصصية للأديب محمد المخزنجى (هذا مساء طيب للحياة) ، ليصف به الأمسية التى تعد الظهور الأول للشاعر محمود الشاذلى بعد شفائه من وعكة صحية ، معبراً عن سعادته بأن يكون هذا الظهور من خلال " أدب ونقد " .

وأشار إلى أن الشاعر يعد واحداً من أبناء الموجة الأخيرة من شعراء الستينيات ، أو الموجة الأولى من شعراء السبعينيات ، تميز كشاعر بقدرته على الجمع بين التشكيل الفنى الرفيع ، والموقف الفنى الناصع فى جدل دقيق ، بحيث لايطغى الموقف الناصع على التشكيل فينتج قصيدة زاعقة ، ساخنة تقريرية ، تحمل موقفاً نبيلاً ، لكنها تفتقر إلى الفن الرفيع ، أو ينحاز الشاعر إلى الاستغراق فى التشكيل الفنى الرفيع ، مما ينتج شعرا ذا

تركيبة فنية رفيعة ، لكنها تفتقر إلى الموقف الناصع ووضوح الرؤية .

وأضاف حلمى سالم أن الشاعر الجيد - من وجهة نظره - هو الذى يجمع بين الطرفين فى ضفيرة غير مصطنعة ، وأعتبر محمود الشاذلى واحداً من هؤلاء الذين تعبر أشعارهم عن القوى الشعبية ، والقضايا الاجتماعية ، والمضامين السياسية الهامة ، بأداء فنى متجدد ومتطور وهو مايطلق عليه (الخلود فى الفن) ، أى أن الإنتاج الشعرى الذى يجمع بين التشكيل الرفيع والموقف الناصع يستطيع فى كل لحظة أن يشع جديداً ، وأن يكون ابن لحظته فى كل عصر ولكل قارئ.

ثم شدا الشاعر محمود الشاذلى ببعض القصائد من دواوينه الثلاثة (انتهى الزمن الجميل / الغنا فى عز السكون / رصاص الكلام) وبعض القصائد التى كتبها مؤخراً بالعامية ، بالإضافة إلى بعض قصائد تجربته الجديدة مع الفصحى ، والتى جاءت بعد مشواره الطويل مع القصيدة العامية .

وقدمت الناقدة د. ثناء أنس الوجود قراءة نقدية لأعمال الشاذلى ، مشيرة إلى أن الشاذلى يطرح قضية مهمة حول اللغة العامية ، التى يستهجنها البعض ويرى أنها لاينبغى أن تناطح الفصحى ، حيث أنه يمتلك - فى رأيها - لغة عامية رفيعة المستوى ، شديدة الرهافة والحساسية ، حتى أنها تدرس بعض قصائده لطلابها بالجامعة ، رغم مايعنيه هذا من مجازفة وسير فى الممنوع ، وذلك لأن عامية الشاذلى بعيدة تماماً عن العامية الشعبية المتعارف عليها ، ولأن فى قصائده حالة من الجدل ، والحوار الصحيح بين جماليات التشكيل ، وجماليات الموقف ، مما لايجعل موقفه الواضح والصريح من الكثير من قضايا الوطن والمجتمع يتحول إلى زعيق وخطابه .

وأضافت أنها عند التحليل اللغوى لما درسته لطلابها ، لاحظت أن " الشاذلى" يؤثر مايشبه الهمس بحميمية ، رغم تناوله قضايا كبيرة تحتمل النزعة الخطابية ، لكنه استطاع الجمع بين تناول قضايا كبرى وبين لغة جيدة .

وعن التشكيل الجمالى للديوان قالت د. ثناء ، أن اللغة عفية ، عامية راقية تحتمل مضامين دلالية عالية ؛ مما يبعد الديوان عن الأدب الشعبى ، ورأت أن للشاعر الشاذلى خصائص أسلوبية تخصه ، وقاموسا لغوياً خاصاً . وعن الصورة لدى محمود الشاذلى قالت إنها تمثل كتلاً تصويرية ، مفرداتها من الحياة ، تقوم على مألوفية وغرابة فى نفس اللحظة ، وليست صوراً مفردة ، وإن كان قد يستمد بعض عناصر صوره من الاستعارة

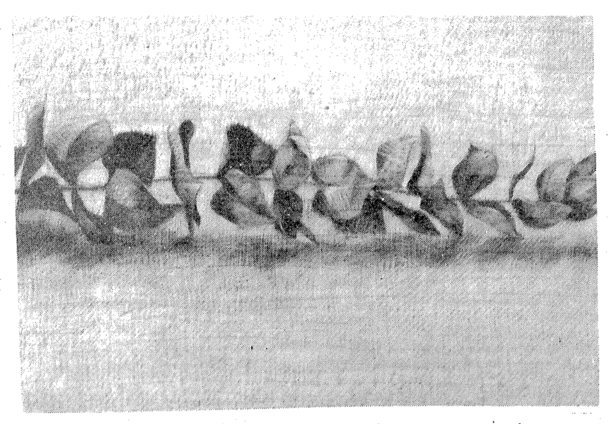
والتشبيه ، ورأت أن هذا الديوان " الغنا فى عز السكون " يمكن أن يتخذ نموذجاً لدراسة ملامح الصورة.

وعن الوزن فى الديوان وصفته بأنه على شكل " عناقيد " موزونة فى الغالب ، أى أن الوزن لديه على مستوى صوتى ، وعلى مستوى عروضى ، وأحياناً على مستوى دلالى فى شكل عناقيد مطردة ، وأن هذه الظاهرة فى أشعار الشاذلى لايمكن تجاهلها . وأشارت إلى استخدام الشاعر للتناص بشكل جديد ، حيث ضفر قصة سيدنا يوسف ، بقصة سيدنا موسى ، مع إنسان العصر فى صورة واحدة ، كما استدعى صورة (سيزيف) وخلعها على الانسان المعاصر ، بل أنه وضع نفسه أحياناً فى موقع (سيزيف) وتناص الشاعر أيضاً مع أغانى سيد درويش فى قصيدة (الغنا فى عز السكون) ، وقد جعل فى هذا التناص الأغانى كجزء من نسيج القصيدة بشكل جميل وجيد ، لأنه لا يدخل على علاقات التناص بالشكل المألوف ، بل بشكل بارع ومحسوب .

وفى مداخلة سريعة من الشاعر " شعبان يوسف " ، أشار إلى أن الشاذلى يكتب الشعر منذ أكثر من ربع قرن فى ظل حروب متعددة (شخصية وعامة) ، وأنه صاحب تاريخ نضالى ، خاض معركته الانتخابية لمجلس الشعب ضد (علوى حافظ) عن دائرة الدرب الأحمر ، بالكلمات والأشعار ، فى وقت كانت الكتابة الشعرية ترفاً فى عرف التنظيمات السياسية ، حيث كسرت وغيبت هذه المرحلة عدداً من الشعراء مثل الشاعر (حسن عقل) وهو من أوائل من كتبوا قصيدة النثر ، وكذلك الشاعر (عزت عامر) الذى أصدر ديوان " مدخل إلى الحدائق الطاغورية " عن جماعة (كتاب الغد) الذى كتب مقدمته وتذييله الناقد الكبير " ابراهيم فتحى".

وركزت الشاعرة (فاطمة ناعوت) على الجانب الإنسانى لشخصية الشاعر ، وتحدثت عن مساندته لصديقه الشاعر حلمى سالم فى محنته الصحية ، فى وقت كان يشعر هو فيه ببوادر أزمة صحية ، واحتياجه لمراجعة طبيبه والراحة ، مما يدل على غيريته والجانب الانسانى المحب فى شخصيته .

وتبارى الحضور فى الحديث عن محمود الشاذلى الإنسان والشاعر ، فأشادت القاصة (صفاء النجار) بتشجيعه للجيل الجديد من الكتاب وهى واحدة منه ، وأشار أحمد البطل إلى تميز شعر الشاذلى بالدراما ، حيث تتكون قصيدته من مشاهد متلاحقة ناطقة ، تجذب القارئ للتركيز عند قراءتها ، ورأى (وجيه راضى) أن الشاعر عمم الفصحى وفصح



العامية ، وأن قصائده شديدة التركيب ، رغم شدة وضوحها .

ورأى الفنان محمد ناجى أن الشاعر ينحاز إلى موضوعات بعينها فى قصائده العامية أو الفصحى ، كما تفيض أشعاره بالمشاعر ، كما رأى أن الفنان لايسأل عن المنهج والتنظير فيما يكتب ، وأن ماسمع من أشعار الشاذلى قد أحيا أوجاعه وأوجاع كل أحباء مصر ، وأنهى مداخلته متسائلاً : هل أصبح الشعر الآن موضة قديمة ؟ وهل أصبح الشاعر لايفجر فينا ماكان يفجره الشاعر من مشاعر ؟ ثم أردف قائلاً أن الشاذلى حقق ذلك اليوم ، وإن كانت هناك محاولات دائمة لسحب البساط من تحت أقدام الشعراء.

وعبرت السيدة ناهد زوجة الشاعر الشاذلى عن عشقها لأشعاره العامية أكثر من أشعاره الفصحى ، لأنها أقرب إلى قلبها وعقلها وعبرت عن شكرها للشاعر لأنه جعلها تحب العالم ومافيه ، ولأنه أهداها ابناً شاعراً جميلاً هو " نديم محمود الشاذلى" ، وأيدتها ابنة الشاعر (منار محمود الشاذلى) مشيرة إلى إحساس والدها بما يكتب من أشعار ، وعشقها لهذه الخاصية فيه ، وأضافت أخت الشاعر قائلة أن الشاذلى يحس أيضاً بالآخرين بقوة ، ودللت على ذلك بقصيدة كتبها لابنتها حبيبة تعبيراً عن إحساسه بها أثناء مرورها بظروف معينة .

عيد عبد الحليم

يوسف أبو رية عاشق الحى

عن روايات الهلال صدر للروائى يوسف أبو رية الرواية السابعة والتى جاءت تحت عنوان « عاشق الحى » ، وفيها يلجأ إلى أسطورة المكان الذى يمتلك خصوصية ، عبر رحلة بحث مضنية فى خطين متوازيين عبر تصفيرات من الحكى المسلسل الممتع الفكه - أحياناً - ، والشجى فى أحيان أخرى .

حكايات البنت اليمامة

عن الهيئة المصرية العامة للكتاب صدرت المجموعة القصصية « البنت اليمامة » للقاص صلاح عبد السيد ، وفيها ملامح من التجريب السردى الذى يتميز به « عبد السيد » حيث يمتلأ السرد بفيض من التساؤلات التى تكشف عن ذوات قلقة ومحبطة ، توالت صعوداً حتى تحولت الدلالة إلى رمز عام يحتوى الذات والوطن معاً.

الشهاوى ولسان النار

عن الدار المصرية اللبنانية صدر للشاعر أحمد الشهاوى ديوان « لسان النار » ، وهو ديوان يتسم بطبيعة مغامرة على مستوى اللغة والأداء الشعرى ، حيث يتضافر الأسطورى والتراثى مع المعيشى والواقعى فى لغة تحفر فى أرضها الخاصة ، بعيداً عن المسلمات حيث تنجلى الرؤية ، ويصبح للذات انطلاقاتها المحمومة شهوة الاكتشاف .

من أجواء الديوان :

باسمى

سأضحى / كى أنقذ صوتك / من سكين الذبح

سأسرق من قبر الشعراء قبوراً / كى أحيا

فى الحرف / أزوج سر الكيمياء بحرف من اسمك »

لينا والبرتقال

« لينا والبرتقال » عنوان المجموعة القصصية الأولى للشاعر الفلسطينى المقيم فى الدنمارك سليمان نزال وهى عبارة عن مجموعة من النصوص القصيرة التى تتسم بطابع واقعى ومنها « الحلال الضائع » و« إضراب » و« إجتياح » و« التماثيل» وغيرها.

غادة نبيل « كأننى أريد »

« عندما أقول لك / أنا أسيرة الحلم لا الماضى

وعندما أموت أريد أن أكون تحت شجرة »

بهذا المقطع تبدأ الزميلة الشاعرة غادة نبيل ديوانها الثانى « كأننى أريد » والصادر عن دار شرقيات والذى يعد نقلة نوعية عن ديوانها الأول « المتربصة بنفسها » على مستوى اللغة الشعرية والرؤية التى انفتحت أكثر على الهم الواقعى ، والانطلاق من الخاص إلى العام عبر تقنيات الأسئلة التى تحمل – فى أحد جوانبها – بعداً وجودياً عميقاً :

أوشوش الوسادة :
كيف يذهب الأحبة
ولماذا لست بلورة ؟
أنا أسمع الصمت
الصمت له صوت »

الخريف يأتى مع صفاء

عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر صدر للروائى السودانى الشاب أحمد الملك رواية « الخريف يأتى مع صفاء» ، وقد صدر له من قبل « الفرقة الموسيقية » عن دار جامعة الخرطوم للطباعة والنشر ١٩٩١ ، و« الموت السادس للعجوز منوفل» عن دار الأهالى بدمشق ٢٠٠١.

أخلاقيات العرب وذهنيات الغرب

عن دار رؤية للنشر والتوزيع صدر كتاب « بين أخلاقيات العرب وذهنيات الغرب – دراسات فى الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية » للباحث المغربى د. إبراهيم القادرى بوتشيش ، وهو عبارة عن مجموعة من الدراسات المعمقة التى تربط بين وقائع وأحداث تاريخية بين المسلمين والغرب ، حرص فيها المؤلف على استكناه نتائج الاتصال بين الطرفين على المستوى الاجتماعى والأخلاقى ليثبت الجديد فى مجالات التعاون أو التنافر بين نمطين فى الحياة ، أو بين ثقافتين متغايرتين ، شكلت العقيدة الدينية بعض مقومات كل منهما ، كما لعبت الأوضاع السياسية والاقتصادية دوراً هاماً فى صياغتها وقد أسفر البحث والرصد عن إمكانية التعايش والتعاون والتواصل بينهما برغم الاختلاف العقدى ، فقدم بذلك « أنموذجاً» يمكن الإفادة منه فيما يجرى الآن على الساحة العالمية من أحداث مؤسفة تكدر العلاقة بين الإسلام والغرب.

غرام حلمى سالم المسلح

محترف حصارات /لو مرت سنة من غير حصار أرتاب / وأسأل : هل صرت دجيناً لايقلق أحداً؟/ من أيلول إلى تل الزعتر والفاكهانى وطرابلس ورام إلله / جسدى جهر لملائمة الأقفاص / وروحى تتضج بتراجيديا السائر للحتف »

هكذا يفاجئنا حلمى سالم بديوانه الجديد « الغرام المسلح » والصادر عن المجلس الأعلى







للثقافة ، حيث تتحد الرؤية بالكشف ، ويتواشج الماضى مع الحاضر عبر ثنائية جدلية ترصد لتقول مستعينة بالرمز أحياناً وبالمجاز الواقعى فى أحيان أخرى .

والديوان هو الرابع عشر فى تجربة الشاعر الممتدة لأكثر من ثلاثين عاماً من خلال الحرث فى الأرض المصرية والعربية بلغة مغايرة شائكة فى أحيان كثيرة لكنها مع ذلك تحمل جمالياتها الخاصة ونبرتها المميزة .

الأعمى فى ظلام الظهيرة

عن سلسلة آفاق عربية بالهيئة العامة لقصور الثقافة .صدر للشاعر العمانى سيف الرحبى مختارات شعرية تحت عنوان « بعصا الأعمى فى ظلام الظهيرة أو رجل من الربع الخالى » ، وهى محاولة للإمساك بناصية الأرض والبحث عن مكان للإقامة لشاعر اغترب كثيراً ، وعلى حد تعبير الشاعر سعدى يوسف « بين الواقع وجدل الشعر يقوم منزل الشاعر وتمكن منزلته فقد وضع ميسمه الساخن على الأوراق وربما على الجباه أيضاً ».

كما صدر له مؤخراً عن المجلس الأعلى للثقافة كتاب « الصيد فى الظلام » وهو عبارة عن مجموعة من المقالات النثرية .

فى أصول المسألة الحضارية

عن سلسلة كتاب الهلال صدر للمفكر د. أنور عبد الملك كتاب « فى أصول المسألة الحضارية » والذى يطرح فيه سؤالاً هاماً وهو كيف أصبحت الحضارة « مسألة» بعد أجيال أدركها الناس على أنها الإطار الأعم لتواجد الشعوب والمجتمعات والأمم.

جيوب مثقلة بالحجارة

عن المشروع القومى للترجمة صدر كتاب « جيوب مثقلة بالحجارة » إعداد وترجمة الشاعرة فاطمة ناعوت وتضمن مجموعة من الحوارات ورواية تحت عنوان « رواية لم تكتب بعد » للروائية فرجينيا وولف» ، قدم للكتاب الناقد د. ماهر شفيق فريد .

فـــورد

عندما أهدى سيارةً كلاسيكيةً من إنتاج مصانعـــه إلى مدخـــل الرينسانس حصل على التمثال الذي يذكّر الروادَ بأنه راعـــي الإنارة. وحين خصّص مكتبةً لطلاب المعارف كان يـــدرك أن ساكني المدنية سيرونه مؤسسَ السرعة، فلا يلاحـــظ الفنيّـــون علاقةً بين رموشهم والتروس.

منذ خمسة وثلاثين عاما، كان اسم عبد الغني ســـالم مخطوطـــا بالدوكو على باب اللوري العتيق، الذي ظل ســـائقه يســـرق إيراده يوميا، حتى أضاف للاسم: وشريكه. لكن اسم عبد الغني سالم كانت تزاحمه حروفٌ نحاسيةٌ أجنبيةٌ باسم الرجل الـــذي أقف الآن في جوار تمثاله، وفي عينّي الليالي التي كنتُ فيها ألعب جلسةً بالكلاكس.

حلمى سالم



أريد أن أرقص وأن أحب، أن أتبادل النكات مع زملائى فى العمل، ولكننى أريد أن يتوقف ذلك.. الشك والخوف هما ما أشعر به والإحباط، وأنا محبطة من أن هذه هى حقيقة عالمنا، وأننا فى الواقع نشارك فيها.

راشيل كورى

من خطابها الأخير إلى والدها

الأمل للطباعة والنشر رقم الإيداع ٧٥١٢ / ٩٢ «الثمن: ٣ جنيهات»